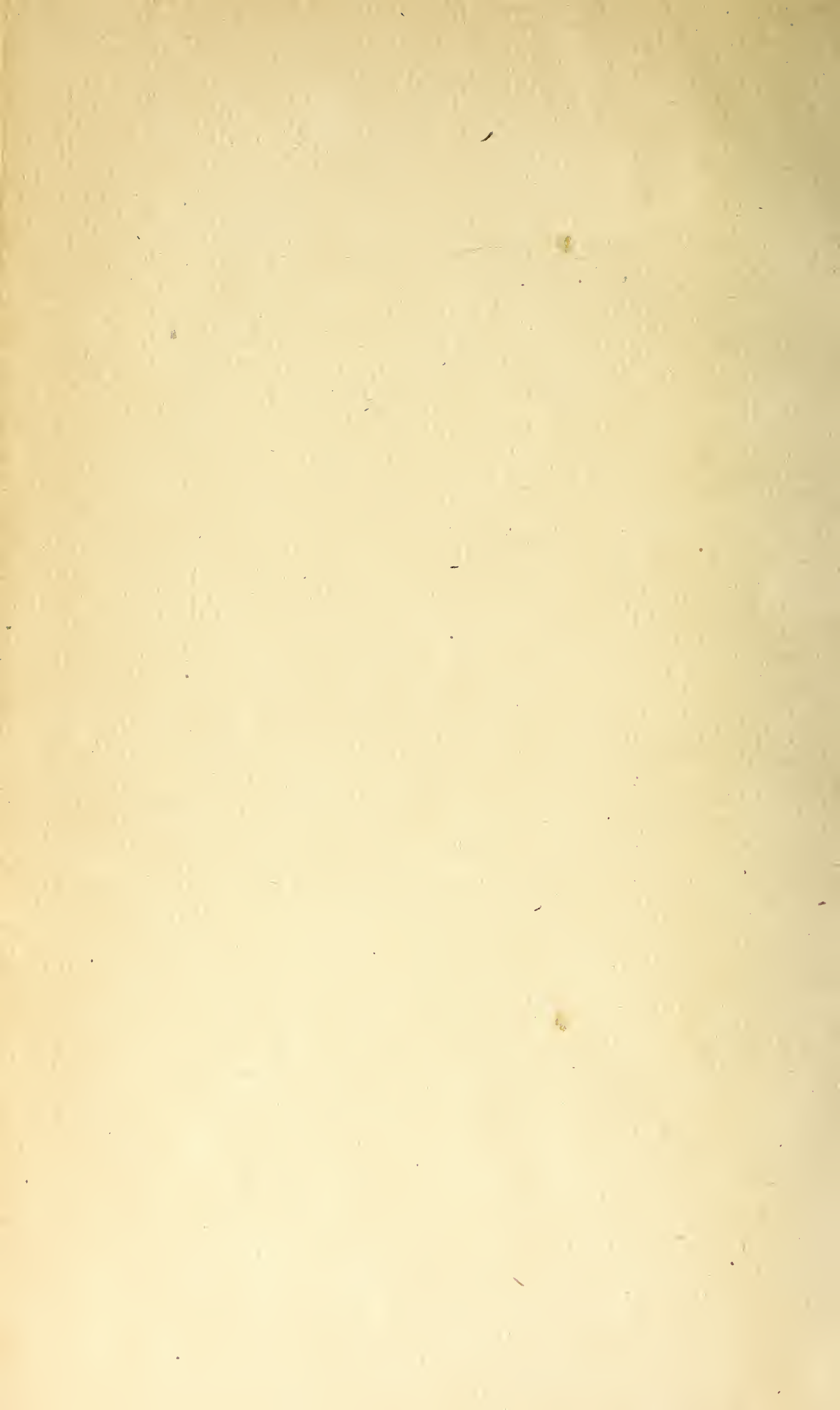










DIE ENTSTEHUNG

DER

NEUEREN ÄSTHETIK.

VON

DR. K. HEINRICH VON STEIN,
PRIVATDOZENT AN DER UNIVERSITÄT BERLIN.



STUTTGART.
VERLAG DER J. G. COTTA'SCHEN BUCHHANDLUNG.
1886.

Druck von Gebrüder Kröner in Stuttgart.

Vorwort.

Die vorliegende Arbeit will ein Beitrag zur künstlerischen Aesthetik sein. Aesthetik hat die Aufgabe, das volle Verständniss des Kunstwerkes zu vermitteln. Sie soll den Gehalt der genialen Anschauung des Künstlers in seinen Beziehungen zu dem ganzen geistigen Bereich erkennen lassen. Sollte hier, in dieser historischen Untersuchung, entschieden werden, ob eine Theorie als ästhetische Leistung anzuerkennen sei oder nicht, so waren als Maassstab der Kritik die Grundbegriffe einer solchen Aesthetik anzugeben. Ich habe diese systematischen Betrachtungen zu einiger Vollständigkeit auszubilden versucht, um eben hierdurch an der Aufgabe der Aesthetik selber mitzuarbeiten.

Die Entstehung der neueren Aesthetik im 17. und 18. Jahrhundert weist auf Anfänge der Aesthetik zur Zeit der Renaissance zurück; diese sind in meinem Buche an den gehörigen Stellen beachtet, die fortlaufende Darstellung aber erst mit Boileau begonnen worden. Denn der Anfang einer von da an kontinuirlichen Entwickelung des ästhetischen Denkens ist doch erst mit dem französischen Klassizismus gegeben, in welchem künstlerische, philosophische und politisch-zivilisatorische Elemente zusammenwirken. Diese Erscheinung

muss in ihrer typischen Bedeutung eingesehen werden, um die ferneren Weiterbildungen zu verstehen. Was die verschiedenen Völker Neues an künstlerischen Grundgedanken herzuzubringen haben, wird dadurch deutlich, dass man den sie alle zunächst bestimmenden französischen Einfluss von seiner Quelle an verfolgt.

Der Abschluss der von mir dargestellten Periode wurde durch das äussere Motiv nahegelegt, dass die fernere Geschichte der Aesthetik bereits vielfach behandelt worden ist. Doch war dieser Grund nicht der entscheidende; denn auch über Winckelmann ist viel und zum Theil vortrefflich geschrieben worden, und doch glaubte ich seine ästhetischen Ansichten nochmals besprechen zu sollen: weil in ihnen der Sache nach ein Abschluss und Ergebniss sich darstellt. So wie das ästhetische Denken sich bei Winckelmann gestaltet, hat es auf die Kunst selbst gewirkt, da es in dieser Gestalt den besonderen Charakter des deutschen Klassizismus zum grossen Theil bestimmte.

Für die erste Anregung, den ästhetischen Problemen historisch nachzuforschen, und insbesondere die weiteren Zusammenhänge der klassischen französischen Aesthetik nachzuweisen, bin ich Herrn Professor Wilhelm Dilthey zu Dank verpflichtet: möchte er finden, dass die Arbeit selbst ihm diesen Dank würdig abstatte. Herrn Professor Michael Bernays danke ich herzlich für die freundliche Darreichung seiner Bücherschätze.

Berlin, im Frühjahr 1886.

Heinrich von Stein.

Inhalt.

Erster Abschnitt.

Der französische Klassizismus.



1. Kapitel[1]).

Boileau und seine Vorgänger.

1.

Boileau verfasste einst, unzufrieden mit den ungeschickten Versen eines Freundes, für sein eigenes Porträt folgende Unterschrift:

> „Au joug de la raison asservissant la rime,
> Et, même en imitant, toujours original,
> J'ai su dans mes écrits, docte, enjoué, sublime,
> Rassembler en moi Perse, Horace et Juvénal“ [2]).

Die letzte Zeile zeigt, dass der Dichter sich am liebsten mit einigen antiken Autoren zusammengestellt wissen wollte. Zu einigen seiner Satiren merkt er selbst an, dass er sie Persius oder Horaz nachgeahmt habe. Vor Allem aber erinnerte das Unternehmen des art poëtique an die ars poëtica des Horaz; denn die Diskussion poetischer Kunstregeln war allgemein: die eigenthümliche Aufgabe, die sich Boileau stellte, bestand dem äussern Anschein nach hauptsächlich in deren poetischer Wiedergabe. Zwar hatte auch der italienische Bischof Vida zu Anfang des sechzehnten Jahrhunderts eine Poetik in Versen geschrieben, und Batteux gab diese später zusammen mit denen des Aristoteles, Horaz und Boileau als Musterleistung heraus;

---

[1]) Die ersten beiden Kapitel erschienen in etwas anderer Form im 86. Bd. der Zeitschrift für Philosophie und philos. Kritik. — [2]) 2, 223.

Boileau hat sie nicht gekannt. Er durfte aber auch die Meinung zurückweisen, als habe er eigentlich nur eine Bearbeitung des Horaz geliefert. „Ich muss für diesen Einfall meinen Gegnern dankbar sein, denn in meinem Werk, welches 1100 Verse enthält, sind höchstens 50 bis 60 dem Horaz nachgeahmt; die übrigen können nicht besser gelobt werden, als wenn man sie für eine Uebersetzung dieses grossen Dichters hält.“ [1]) Ueber das innere Verhältniss beider Werke hat Voltaire ein Urtheil gefällt, welches wir in der Betrachtung des Verhältnisses Boileau's zu seinen Vorgängern überall bestätigt finden werden: „Die Poetik Boileau's ist werthvoller als die des Horaz. Sicherlich ist die Methode ein Vorzug bei einem Lehrgedichte; sie fehlte dem Letzteren. Diess soll kein Vorwurf gegen ihn sein, aber es ist ein Verdienst mehr in Boileau, und zwar ein Verdienst, welches der Philosoph ihm in Anrechnung bringen muss.“ —

Es ist jedoch in den angeführten Versen derjenige antike Schriftsteller nicht genannt, der am engsten mit Boileau's Leistungen zusammengehört: Longinus, dessen Abhandlung über das Erhabene er übersetzt und kommentirt hat. Die Uebersetzung Longin's erschien in demselben Jahre mit der „Dichtkunst“, 1674. Es ist also anzunehmen, dass Boileau beide Arbeiten nebeneinander beschäftigten; die „Dichtkunst“ war schon 1672 vollendet, und wurde von ihrem Verfasser im Kreise vornehmer Freunde vorgelesen; vor das grössere Publikum brachte er beide Werke zugleich, offenbar in der Absicht, sie gemeinsam als ein Ganzes wirken zu lassen. „Man erwarte keine ängstliche Wiedergabe der Worte Longin's. Ich war der Ansicht, dass es sich nicht einfach um eine Uebersetzung dieses Autors, sondern darum handelte, dem Publikum eine Abhandlung über das Erhabene vorzulegen, welche zu nützen vermöchte.“ [2]) Boileau zählt also die Herausgabe Longin's seinen eigenen kunsttheoretischen Bestrebungen bei.

Dass der berühmte Kritiker überall gerade die falsche Erhabenheit gleichzeitiger Autoren bekämpfte [3]), steht gewiss im Zusammenhange mit seinem Studium Longin's. Dieses

---

[1]) 1, 50. — [2]) 3, 45. — [3]) Sat. I, Ep. IX, a. p. III. 60. a.

selbst ging eben aus einer tieferen Uebereinstimmung beider Autoren hervor. Es bedurfte einer selbständigen Schätzung der von Longin ausgesprochenen Gedanken, um sich deren möglichst wirkungsvollen Wiedergabe so angelegentlich zu widmen, wie Boileau es that. Auch die Art und Weise, wie der Uebersetzer einzelne Stellen wiedergiebt, und wie er sie später in den „kritischen Reflexionen über Longin“ selbständig begründet, zeigt die Sicherheit der eigenen Grundgedanken, die mit denen Longin's zum grossen Theil an sich übereinstimmten. Demnach kann ein genaueres Eingehen hierauf zur Einführung in die Denkweise Boileau's dienen.

Es heisst bei Longin: ὅτι ἡ φύσις, ὥσπερ τὰ πολλὰ ἐν τοῖς παθητικοῖς καὶ διῃρμένοις αὐτόνομον, οὕτως οὐκ εἰκαῖόν τι κἀκ παντὸς ἀμέθοδον εἶναι φιλεῖ· u. s. w. Boileau übersetzt: [1]) „Quoique la nature ne se montre jamais plus libre que dans les discours sublimes et pathéthiques, il est pourtant aisé de reconnaître qu'elle ne se laisse pas conduire au hasard, et qu'elle n'est pas absolument ennemie de l'art et des règles.“ Und weiter: „J'avoue que dans toutes les productions il la faut toujours supposer comme la base, le principe et le premier fondement. Mais aussi il est certain que notre esprit a besoin d'une méthode pour lui enseigner à ne dire que ce qu'il faut, et à le dire en son lieu; (et que cette méthode peut beaucoup contribuer à nous acquérir la parfaite habitude du sublime).“ Hierauf wenige Zeilen weiter unten: „Demosthène dit en quelque endroit que le plus grand bien qui puisse nous arriver dans la vie, c'est d'être heureux (τὸ εὐτυχεῖν); mais qu'il y en a encore un autre qui n'est pas moindre, et sans lequel ce premier ne saurait subsister, qui est de savoir se conduire avec prudence (τὸ εὖ βουλεύεσθαι). Nous en pourrons dire autant à l'égard du discours.“ Hier brach der Boileau vorliegende Text ab. Die später aufgefundene Ergänzung der Lücke lautet: . . . ὡς ἡ μὲν φύσις τὴν τῆς εὐτυχίας τάξιν ἐπέχει, ἡ τέχνη δὲ τὴν τῆς εὐβουλίας. Boileau hatte ergänzt: „La nature est ce qu'il y a de plus nécessaire pour arriver au grand; cependant, si l'art ne prend soin de la conduire, c'est une

[1]) 3, 57.

aveugle qui ne sait où elle va“; wie man sieht im Sinne des Autors, aber doch eigenthümlich genug. Mit Verwischung des Bildes, welches die Natur dem Glücke verglich, vergleicht der französische Schriftsteller die Beiden nur hinsichtlich ihrer Blindheit. Kunst aber, diess deutet er an, bestehe in einer sorgfältigen Leitung der Natur auf klar gesehenen Wegen. Gerade der intellektualistische Nebenzug, das „nicht wissen, wohin sie geht“, fehlt im Original. Man sieht: hier sind Prinzipien in Geltung, welche, anderweit hergeleitet, die Auffassung des antiken Autors bestimmen. In dieser ganzen Periode wird, nur meist viel unsorgfältiger als hier, die antike Autorität nach modernem Bedürfen und nach modernen Mustern zugeschnitten.

Longin sagt vom Erhabenen: Τοῦτο γὰρ τῷ ὄντι μέγα, οὗ πολλὴ μὲν ἡ ἀναθεώρησις.... Boileau übersetzt: „La marque infaillible du sublime, c'est quand nous sentons qu'un discours nous laisse beaucoup à penser ...“, und vertheidigt diese Erklärung gegen Dacier, der die Stelle völlig anders versteht, und meint, eine solche Definition sei denn doch viel zu allgemein. Nach Boileau ist es vielmehr ganz in der Ordnung, als Kennzeichen des Erhabenen anzugeben, „dont la contemplation est fort étendue, qui nous remplit d'une grande idée“. — Warum suchen die Schriftsteller das Erhabene auf? so fragt das 29. Kapitel; und es giebt die Antwort: „c'est que la nature n'a point regardé l'homme comme un animal de basse et de vile condition; mais elle lui a donné la vie, et l'a fait venir au monde comme dans une grande assemblée, pour être spectateur de toutes les choses qui s'y passent ... Aussi voyons-nous que le monde entier ne suffit pas à la vaste étendue de l'esprit de l'homme. Nos pensées vont souvent plus loin que les cieux, et pénètrent au-delà de ces bornes qui environnent et qui terminent toutes choses.“ „Le sublime nous élève presque aussi haut que Dieu.“ Unmittelbar hiermit zu verbinden ist die Stelle, welche Boileau zum Gegenstande seiner zwölften „kritischen Reflexion“ macht: „Car tout ce qui est véritablement sublime a cela de propre, quand on l'écoute, qu'il élève l'âme et lui fait concevoir une plus haute opinion d'elle-même, la remplissant de joie et de je ne sais

quel noble orgueil, comme si c'était elle qui eût produit les choses qu'elle vient simplement d'entendre." [1])

Boileau giebt eine eigene weitere Ausführung gerade dem, von Longin nur angedeuteten Gedanken: dass das Einfache erhaben sei. „Die Kunstrichter meines Zeitalters, an die Ausschreitungen und Uebertreibungen der modernen Dichter gewöhnt, finden nur schön, was sie nicht verstehen, und bestreiten einem Autor den hohen Flug seiner Gedanken so lange, bis sie ihn ganz und gar aus den Augen verloren haben. Sie werden über das Lob lächeln, welches Longin sehr erhabenen aber nichts desto weniger sehr einfachen und natürlichen Stellen ertheilt. Sie werden das Erhabene im Erhabenen suchen: der erhabene Stil braucht allerdings stets grosse Worte, aber das Erhabene kann in einem einzigen Gedanken, in Einer Metapher, in Einer Wortbildung enthalten sein." [2]) Boileau's Hauptbeispiel für das erhaben Einfache ist folgendes. „Im Horace Corneille's kommt, unglücklicher Weise, eine Frau, welche dem Kampfe der drei Horatier beigewohnt, jedoch den Platz etwas zu früh verlassen, und den schliesslichen Ausgang nicht mit angesehen hat, zu dem alten Horatius, und erzählt ihm, zwei seiner Söhne seien gefallen, der dritte, ausser Stande zu weiterer Gegenwehr, sei geflohen. Da beklagt nun dieser alte Römer einzig die schimpfliche Flucht des Ueberlebenden, ohne den beiden ruhmvoll Gefallenen eine Thräne nachzuweinen; und als ihre Schwester, die den Bericht mit angehört hat, zu ihm sagt:

„Que vouliez vous qu'il fît contre trois?"

antwortet er rundweg:

„Qu'il mourût."

Diese Antwort ist genau in dem Maasse erhaben, als sie einfach und natürlich ist. Denn sie würde viel von ihrer Wucht verloren haben, wenn es etwa hiesse: „Qu'il suivît l'exemple de ses deux frères"; oder: „Qu'il sacrifiât sa vie à l'intérêt et à la gloire de son pays." Die Einfachheit dieses Wortes macht seine Grösse aus." [3]) — Als allgemeine Regel gelte es,

---

[1]) 3, 70. 145. 147. 34. — [2]) 3, 45. — [3]) 3, 49.

den Anfang eines Gedichtes einfach zu gestalten. Der Anfang des „Alaric“ von Scudéry: „Ich singe den Helden, der die Herrn der Erde überwand“, „je chante le vainqueur des vainqueurs de la terre“, sei lächerlich. Virgil hätte in diesem Stile anheben müssen: „Ich singe jenen hochberühmten Helden, den Gründer eines Reiches, welches zur Herrschaft über den Erdkreis bestimmt war“; wogegen er sich begnügt zu sagen: „Ich singe jenen frommen Mann, der endlich, nach vielen Leiden, Italien erreichte.“ „Man muss einfach und schmucklos beginnen. Diess gilt für Poesie wie für Rhetorik, weil es eine Regel ist, die auf die überall gleiche Natur sich gründet.“ [1])

Das Erhabene sollte, nach den zuerst angeführten Worten Longin's, natürlich sein, jedoch der Methode nicht entbehren. Dieses Beides verschmilzt Boileau zu dem Begriff der Einfachheit: sie ist nach seiner Fassung Natur und Methode zugleich. Er vertritt sie als Forderung der Natürlichkeit dem preziösen Stil gegenüber, als Forderung der Methode dem burlesken Stil gegenüber. Im ersteren Sinne schreibt er z. B. gegen Balzac; im letzteren Sinne gegen Scarron. Beide Seiten vereinigt er in seinem lobenden Urtheil über Horaz: „man kann, gerade vermöge eines methodischen Verfahrens, natürlich sein.“ [2])

Es wird berichtet, dass unserem Autor in einem einzelnen Falle eine besonders glückliche Anwendung dieser von ihm als Theoretiker vertretenen Einfachheit gelang. Für die Gemälde, welche, in der Gallerie von Versailles, die Grossthaten des Königs verherrlichen sollten, hatte der Akademiker Charpentier volltönende, wortreiche Inschriften abgefasst — Derselbe, den der Humor Boileau's in seinen Briefen an Racine sich oft zum Gegenstande wählt: „que ne fait-on point pour avoir de quoi contredire M. Charpentier“, scherzt der Satiriker, gegen ein Leiden ankämpfend, welches ihn Monate lang der Stimme beraubte. — Gegen jene pomphaften Inschriften verfasste Boileau eine kleine Notiz, welche Louvois dem König überreichte; dieser beauftragte sofort Racine und Boileau mit der Abfassung neuer Inschriften, welche den allgemeinen Beifall fanden. „Um einen Gegenstand bewundern zu lassen,

---

[1]) 2, 387. Vgl. 2, 100. — [2]) 2, 431. 3, 339. — 2, 57 ff. — 3, 395.

muss man ihn einfach beim Namen nennen. „Le passage du Rhin“ sagt viel mehr, als „le merveilleux passage du Rhin“. Die Inschrift sage: „seht, hier geht das Heer über den Rhein“; so wird der Betrachter schnell bereit sein hinzuzufügen: „wahrlich eine der wunderbarsten Kriegsleistungen aller Zeiten“, — wenn diess nämlich nicht bereits vor ihm die Unterschrift gesagt hat“ [1]). — „Heute ziehen wir die knappe Beredsamkeit der Dinge der matten Eloquenz der Worte vor“, sagt Taine einmal, gegen den „klassischen Geist“: [2]) eben das sagt hier Boileau.

Boileau hatte zu jener Ansicht von der Einfachheit des Erhabenen auch das, schon von Longin zitirte, biblische Beispiel angeführt: „Gott sprach: es werde Licht. Und es ward Licht.“ Hieran nahmen Theologen Anstoss, und der Kritiker hatte sich darüber mit dem gelehrten Bischof von Avranches, Huet, — dem berühmten Apostaten des Cartesianismus —, und sodann mit dem Calvinisten le Clerc auseinanderzusetzen. Der Eifer, mit dem Boileau diesen Streit bis in seine letzten Lebensjahre hinein führte, zeigt, welche Wichtigkeit er jener Ansicht auch in einzelnen Anwendungen beilegte. Mit besonderer Genugthuung empfand er es, in der Frage, ob jene Stelle erhaben genannt werden dürfe oder nicht, die Theologen von Port-Royal auf seiner Seite zu wissen. Diese hatten in der Vorrede zu ihrer Uebersetzung der Genesis die betreffende Aeusserung Longin's als einen Beweis der Göttlichkeit des Buches angeführt; „un païen même l'a sentie par les seules lumières de la raison [3]).“

2.

Wenn wir unter den französischen Vorgängern Boileau's zuerst Ronsard anführen, so nennen wir mit diesem Namen einen entschiedenen Gegensatz des klassischen Geschmackes, das berühmteste Opfer der klassischen Kritik. Ronsard, der Erste der stolzen Dichter-Pleiade des XVI. Jahrhunderts, die

[1]) 2, 370. — [2]) Das vorrev. Frankr. Deutsch. S. 281. — [3]) 3, 48.

Zierde dreier Königshöfe und, so lange er lebte, der Liebling Frankreichs, ist dann lange Zeit in Vergessenheit begraben worden; in diesem Jahrhundert war es eine Art von Partei-Unternehmen der „Romantiker", auf ihn wieder hinzuweisen. Zur Zeit Boileau's hätte man nicht gerne es Wort gehabt, einen Ronsard zu besitzen, oder gar ihn gelesen zu haben; zu dieser Verachtung des vorher Hochberühmten hatte Malherbe den Anstoss gegeben[1]; „les coups de massue de Despréaux l'achevèrent"[2].

Die ihn betreffende Hauptstelle bei Boileau lautet:

> Ronsard . . . par une autre méthode
> Réglant tout, brouilla tout, fit un art à sa mode,
> Et toutefois longtemps eut un heureux destin.
> Mais sa muse en français parlant grec et latin,
> Vit dans l'âge suivant, par un retour grotesque,
> Tomber de ses grands mots le faste pédantesque.
> Ce poète orgueilleux, trébuché de si haut,
> Rendit plus retenu Desportes et Bertaut.
> Enfin Malherbe vint . . .

Um Boileau's Eingenommenheit gegen Ronsard zu verstehen, hat man sich zu erinnern, dass die unmittelbaren Gegenstände seines Unwillens, jene schwülstigen Heldengedichte wie Chapelain's Pucelle, Moïse sauvé von Saint-Amant, wie Charlemagne und Alaric, an der Franciade Ronsard's ihr Vorbild hatten. S.-Beuve nennt fast die ganze Reihe der gleichzeitigen Gegner Boileau's: Chapelain, Saint-Amant, Melle de Scudéry (Roman „Titus" u. a.), La Calprenède („Kleopatra") als Anhänger Ronsard's[3]. Der Angriff des Kritikers gilt der ganzen Kunstart jenes Dichters. Das auffallende „Réglant tout" schreibt diesem ein Bewusstsein einer solchen besonderen Art und theoretische Bestrebungen in dieser Richtung zu. Nur in dieser Beziehung gehen wir hier näher auf das Verhältniss beider Schriftsteller zu einander ein.

Ronsard hat einen „Abriss der Poetik" verfasst[4]. Hier handelt er, auf nur wenigen Seiten, von der poetischen Er-

---

[1]) Vie de Malherbe, von Racan, Wk. M.'s I, XXVIII.

[2]) Werke Ronsard's Vorr. zu Bd. 1.

[3]) Tableau de la poés. franç. au XVI. s. 5. 168. — [4]) 7, 317.

findung, der Anordnung, der Redekunst und der Dichtkunst im Allgemeinen, von den hauptsächlichsten Versformen, und endlich von einigen sprachlichen und orthographischen Einzelheiten. Die einzelnen Kapitel enthalten aphoristisch aneinandergereihte Vorschriften; so wird unter „Dichtkunst im Allgemeinen" ausschliesslich der Gebrauch der Epitheta geregelt, und von der Ausstattung desselben Substantivs mit mehreren Beisätzen abgerathen. — Diese kleine Schrift ist ihrer ganzen Form nach der Gegensatz der besonnenen und abgemessenen Formgebung eines Boileau und das Abbild seines Vorwurfs „réglant tout, brouilla tout"; sie erklärt, welchen Zug in Ronsard der Kritiker treffen wollte, selbst wenn er nicht gerade auf diese Schrift selbst mit jenen Worten gezielt hat.

Ronsard empfiehlt ausdrücklich die Anwendung der Dialekte, welche das XVII. Jahrhundert streng verpönt. Zur Bereicherung seines Wortschatzes und Vermehrung seiner Bilderfülle weist ferner der Dichter der Renaissance seinen Schüler auf die Beachtung des Kunsthandwerks hin: „tu practiqueras bien souvent les artisans des tous mestiers, comme de Marine, Venerie, Fauconnerie, et principalement les artisans de feu, Orfévres, Fondeurs, Mareschaux, Minerailliers; et de là tireras maintes belles et vives comparaisons avecques les noms propres des mestiers, pour enrichir ton œuvre et le rendre plus agréable et parfait." Hiergegen ist ein Hauptzug des klassischen Geschmackes die wählerische Beschränkung des dichterischen Ausdrucks. „Die immer anstrebende und zu Ludwig's XIV. Zeiten zur Reife gedeihende Verstandeskultur hat sich immerfort bemüht, alle Dicht- und Sprecharten genau zu sondern, und zwar so, dass man nicht etwa von der Form, sondern vom Stoff ausging, und gewisse Vorstellungen, Gedanken, Ausdrucksweisen, Worte aus der Tragödie, der Komödie, der Ode hinauswies und andere dafür, als besonders geeignet, in jeden besonderen Kreis aufnahm und für ihn bestimmte" [1]). Ein solches wählerisch anordnendes Verfahren charakterisirt die Bildung des klassischen Geschmacks. Er fand bei seinem Eintritt bereits eine Ueberfülle poetischer

[1]) Goethe, in den Anm. zum Neffen Rameau's.

Produktion, aber auch einen grossen Reichthum kunsttheoretischer Reflexionen vor, von denen wir mit Ronsard's „Abriss“ nur ein einzelnes Beispiel näher kennen lernen; all diess ward nun aber als Chaos angesehen, aus dem eine eigentliche Schöpfung erst neu zu gestalten wäre.

Als Organ dieser Auswahl und Neuschöpfung gilt bei Boileau überall: „die Vernunft“ —

> „Aimez donc la raison: que toujours vos écrits
> Empruntent d'elle seule et leur lustre et leur prix.“

Auf sie beruft er sich in Lob und Tadel, in Mahnung und Warnung. Er konnte ein allgemeines Regeln-wollen als den eigentlichen Fehler seines Vorgängers hervorheben, denn ihm gelten nur die bestimmten Regeln der Vernunft. „Mais nous, que la raison à *ses* règles engage.“ Die stets wiederkehrende Berufung auf dieses intellektuelle Prinzip giebt allem Kritisiren und Theoretisiren Boileau's schon für den ersten Ueberblick eine gewisse Einheitlichkeit.

Wir erfahren gelegentlich, wie anders Ronsard über die Zuverlässigkeit intellektueller Prinzipien dachte. Heinrich III. pflegte gelehrte Versammlungen abzuhalten, in denen er selbst ein Thema zur Besprechung stellte; man nannte diese Zusammenkünfte die „académie du palais“: Ronsard und Desportes nahmen an ihnen Theil. Hier trug einst Ronsard, „über die intellektuellen und die moralischen Tugenden[1])“ vor, und behauptete den Vorzug der letzteren. „Zwar ist, so argumentirt er, die Ursache der Wirkung überlegen, und man wird mir einwerfen, dass die intellektuellen Vorzüge, Weisheit, Klugheit, Wissenschaft und Künste, Erkenntniss der Ursachen und Kenntniss der Prinzipien, die moralischen Tugenden hervorbringen. Wenn ich nur nicht sicher wüsste, dass nie ein Mensch den Grund der Dinge recht begriff, dass er ihn vielmehr stets nur wie durch Schatten und Nebel sieht, ja dass Gott all diese Wissbegier nur als eine peinliche Prüfung dem Sinne der Menschen auferlegt.“ — Wir finden hier ganz jenen Skeptizismus in Geltung, den Descartes von

---

[1]) 8, 155.

seinen Vorgängern überkam und in sich auszukämpfen hatte; die Schlussworte erinnern an die letzte Instanz des methodischen Zweifels bei Descartes, ob Gott vielleicht absichtlich den Menschen täusche.

Dieser Denkweise entsprechend, geht denn auch in seiner Poetik Ronsard nicht von intellektuellen Prinzipien aus. Dagegen legt er allen Nachdruck auf die Phantasie (imagination). „Poetische Erfindung beruht einzig auf dem phantastischen Temperament (le bon naturel d'une imagination), welches in sich fasst die Vorstellungen und Gestalten aller überhaupt erdenklichen Dinge, belebter und unbelebter, im Himmel oder hier auf Erden — um dann aus sich heraus zu ihrer Darstellung, Schilderung und Nachahmung zu gelangen." „Reiche Erfindungen, Schilderungen und Bilder aber sind Kraft und Leben der Poesie." — Wort und Begriff der „imagination" fehlen bei Boileau. Diess wird besonders auffallend, wenn er auf die, von Ronsard hier besonders beachtete, Vielgestaltigkeit der Natur zu sprechen kommt. Er tadelt den Dichter, der seine Helden nur nach sich selbst formt: „die Natur ist in uns selbst vielgestaltiger, sie giebt verschiedenen Regungen verschiedenen Ausdruck: la nature est en nous plus diverse — et plus sage"[1]). Will also der Dichter gerade hierin natürlich sein, so bleibt es auch dafür bei der Empfehlung der „Vernunft". Er stelle in der Komödie z. B. die verschiedentlichsten Charaktere und bunte Situationen dar; aber nur das Sinnreiche in ihnen gefällt. Ich will auch hier einen Autor, „qui plaît par la raison seule et jamais ne la choque".

Demnach liegt jenem offenkundigen Unterschiede ein prinzipieller Gegensatz zu Grunde: die unbedingte Geltung der Phantasie und geringere Schätzung des Intellektuellen bei Ronsard, die unbedingte Geltung des Intellektuellen und die Nichtachtung der Phantasie bei Boileau. Dieser heisst „le poète de la raison": bei Voltaire, d'Argens und noch 1800 in La Harpe's Lycée.

Die rationalistische Denkweise hielt auch in Betreff des einzelnen, sinnlich-wahrnehmbaren Dinges den Vernunft-Begriff

---

[1]) 2, 92.

für eine deutlichere Erkenntniss, als die durch die Sinne gegebenen Wahrnehmungs-Bilder. Schon Gassendi wandte hiergegen ein: „also erst beraubt Ihr das Wachs seiner sämmtlichen Formen und Umkleidungen, und dann wisst Ihr deutlicher und vollständiger, was es ist“! [1]) Dieser Einwand ist schlagend, wenn man den empirischen Gebrauch der Vorstellung ‚Wachs‘ im Sinne hat; in welchem Falle denn allerdings eine recht anschauliche Kenntniss der sinnlich wahrnehmbaren Eigenschaften des Wachses, der logischen Einsicht, dass unsere Vernunft allen diesen verschiedenen Beziehungen einen identisch in ihnen festgehaltenen Begriff zu Grunde legt, entschieden vorzuziehen ist. Wie aber, wenn man in der That auch für den empirischen Gebrauch der Einzel-Vorstellungen in der Poesie, den abstrakten Begriff der bestimmten sinnlichen, gestalt- und farbenreichen Anschauung vorzuziehen begann? Wenn man, was in einer auf das tief Innerliche gerichteten Meditation an seinem Platze war, auf die Kunst, auf den Ausdruck, die Darstellung übertrug? Und doch ist der klassische Geschmack von dieser Verirrung nicht frei geblieben. In dem Bestreben, die Sache selbst recht deutlich und unmittelbar zu bezeichnen, gelangt man dahin, die Bezeichnung der einzelnen Züge, die den sinnlichen Reichthum der Erscheinung ausmachen, als unangemessen zu verpönen. „Im ‚Optimisten‘ von Colin d'Harville heisst es: ‚Die Scene stellt einen Hain von wohlriechenden Bäumen dar‘; es wäre gegen den klassischen Geist, zu sagen, was für Bäume, ob Linden, Weissdornen u. s. w.“ [2]). So führte die klassische Tendenz der Einfachheit auch zur Kahlheit, zur Verarmung des poetischen Ausdrucks und der poetischen Erfindung. Der Rationalismus erwies sich in dieser Beziehung als ein unkünstlerisches Prinzip.

Richten wir jedoch den hierin enthaltenen Vorwurf nicht ausschliesslich oder auch nur vorzugsweise gegen Boileau selbst. In ihm so gut wie in Anderen wirkt eine allgemeine zeitgenössische Richtung. Diese geht auf das formal Korrekte. Aber gerade in Boileau's Bestrebungen gewinnt diese Richtung

---

[1]) Wk. Descartes' 2, 114. — [2]) Taine, vorrev. Frankr. 191.

eine eigenthümliche, lebensvolle Gestalt, welche sich von gleichzeitigen oder unmittelbar vorhergehenden Erscheinungen bloss akademischer Korrektheit deutlich abhebt.

Neuere französische Schriftsteller bemühen sich vielfach, gerade die, offenbar allgemein angenommene, Schranke der Boileau'schen Leistungen zu charakterisiren. So sagt Cousin: „il manque un peu d'invention et d'imagination“ [1]). Sainte-Beuve urtheilt in seiner ersten Skizze über Boileau: „il n'était pas sensible“. Er modifizirt jedoch später diess Urtheil dahin, Boileau's Gefühl sei ganz und gar in sein Urtheilsvermögen aufgegangen und mit seiner Vernunft wirklich Eines geworden; und er leitet gerade aus dieser Vereinigung die Wucht der Boileau'schen Urtheile und den noch heute wirksamen Reiz ab, den die Art und Weise ausübt, wie er diese Urtheile in seinen Versen ausspricht [2]). So fand einst Mathieu Marais an den Unterhaltungen mit dem hochbetagten Kritiker ein Vergnügen, dem er nichts anderes zu vergleichen wusste: „er ist die lebendige Vernunft“, sagte er [3]).

Die litterarische Kritik war bei Boileau eine Sache des Gefühls, der eigensten Neigung. Ehe er sich dieser Hauptneigung bewusst ward, hatte er sich in verschiedenen Studien und Berufskreisen versucht. Er hatte Theologie, dann Jurisprudenz studirt, und hatte die juristische Praxis begonnen. Es war dieselbe Zeit, in der er die Romane der Scudéry las und bewunderte. Endlich habe ihm die Vernunft die Augen geöffnet, sagt er, als er in den „Héros de Roman“ die Preziösen angreift. (1664). Der satirische Geist erwachte in ihm als wirklicher Hass gegen ein albernes Buch [4]).

Der Sache nach glich er hierin Malherbe. Wir lernten soeben Malherbe und Boileau als gemeinsame Gegner Ronsard's kennen. Die Beiden werden jedoch auch sonst vielfach zusammen genannt; Boileau habe nur Malherbe's Werk fortgesetzt und zu Ende geführt [5]). — Inzwischen kann gerade in der Poetik Jener nicht eigentlich als Boileau's Vorgänger angesehen werden.

---

[1]) du vrai 216. — [2]) portraits 1, 4. — causeries 6, 504.
[3]) nouveaux lundis 9, 5. — [4]) 1, 133.
[5]) S.-Beuve, portraits 1, 493; d'Alembert, éloge de B.

Die herbe Originalität des verarmten normännischen Edelmanns ist sehr verschieden von der fast stets bewahrten humoristischen Art Boileau's, durch welche er den Gegner wohl traf, aber nur selten verletzte, und von dessen Schmiegsamkeit im persönlichen Auftreten. Wenn die Jesuiten seine zwölfte Epistel (sur l'amour de Dieu) zu verdächtigen beginnen, so geht er zu dem berühmten Jesuitenpater La Chaise, um ihm das Werk vorzulesen; in dieser Lage konnte ihm ein unbesonnenes Wort oder auch nur eine missverständliche Akzentuirung eine höchst gefährliche Gegnerschaft erwecken: dagegen gewann er in der That durch seinen Vortrag den unbedingten Beifall des Geistlichen. — Malherbe vermochte nicht einmal dem vertrautesten Freunde ein Werk so vorzulesen, dass dieser es auch nur verstand. Seine Kritiken sind, gerade wenn er sie mündlich äussert, bitter und verletzend. Ein besonders charakteristischer Vorfall dieser Art entfremdete ihm für immer den angesehenen Schüler Ronsard's, Desportes, und dessen Neffen, den berühmten Satiriker Regnier. In seinen Dichtungen weist er oft ausdrücklich auf sich als auf den einzigen würdigen Vertreter der Poesie hin [1]), im Gegensatz zu dem maassvollen Selbstbewusstsein und der öfters geübten Selbstkritik Boileau's. Malherbe dachte gering von der Bedeutung der Dichtkunst überhaupt: selbst ein guter Dichter sei für den Staat nicht mehr werth, als ein guter Kegelspieler, äusserte er [2]). Auch Boileau hat einmal gesagt: „c'est très philosophiquement et non point chrétiennement, que les vers me paraissent une folie“ [3]). Aber dieser Ausspruch enthält vor allem eine Verwahrung; es eigne ihm nicht etwa jene kirchlich devote Sinnesart, die, beispielsweise, dem alternden Racine es eingab, seine Theaterstücke sich geradezu als Sünde anzurechnen. So liegt er auch ferne ab von Malherbe's staatsmännischer, politischer Geringschätzung der Dichter. Es ist vielmehr gerade für den Verfasser der Poetik bezeichnend, dass er sich bewusst war, in Etwas über aller Poesie in ihren einzelnen Versuchen zu stehen, und diess als seine Philosophie bezeichnete.

---

[1]) Wk. 1, 49. 72. 94. — [2]) 1, XXVII. — [3]) 3, 175.

Boileau hat selbst zu seiner Zusammenstellung mit Malherbe durch die hohe Anerkennung Veranlassung gegeben, die er ihm in seiner Dichtkunst zu Theil werden liess. Er fand für sein Bedürfniss nach eindeutiger Wahrheit auch in Dingen des Geschmacks, in den ersten Bemühungen Malherbe's für formale Korrektheit ein erstes, kenntliches Vorbild. Denn diess ist es, was er in jener Stelle des „art poétique“ hervorhebt:

„Marchez donc sur ses pas; aimez sa pureté
Et de son tour heureux imitez la clarté.“

Dagegen erkannte er ganz wohl, dass ein eigentlich poetisches Naturell Jenem gemangelt habe: „la vérité est pourtant, que la nature ne l'avait pas fait grand poète“ [1]). Diese Beurtheilung zeugt von keiner eigentlichen Abhängigkeit. Auch finden wir nicht, dass Boileau seine eigenen Bestrebungen mit denen Malherbe's ausdrücklich verglichen hätte. Er stellte sich dagegen neben Regnier, der, persönlich und als Dichter, Jenem ferne gestanden hatte.

Malherbe's Beruf, dem er bis zur letzten Stunde seines Lebens mit leidenschaftlichem Eifer sich widmete, war die Reinigung der Sprache. Wenn er in seinem ausführlichen Kommentar zu den Dichtungen Desportes' [2]) auf die Regeln schlechtweg sich beruft, so sind diess immer die grammatischen Regeln, nicht etwa die poetischen. Nun hat zwar auch Boileau die sprachliche Reinheit hoch zu schätzen gewusst, und sogar hie und da im persönlichen Verkehr Gelegenheit gehabt, über die Zulässigkeit eines Wortes oder einer Wendung sich maassgebend zu äussern. Wie verschieden aber seine eigentliche Tendenz von der Aufgabe ist, die Malherbe sich noch zu stellen hatte, zeigt die Vergleichung seiner Schriften eben mit jenem Kommentar. Hier ergeht sich Malherbe in beissenden und oft witzigen Anmerkungen zu den einzelnen Worten des Dichters; manchmal zielt er mit einem derben „excellente sottise“ auch auf den Inhalt des kritisirten Verses, meist aber gelten seine Ausrufe und Korrekturen der sprachlichen Form.

---

[1]) 3, 201. — [2]) Wk. 2, 263/361.

Boileau dagegen wählte für seine Angriffe einen durch den ästhetischen Begriff einheitlichen Gegenstand: die falsche Erhabenheit der Heldengedichte eines Scudéry, Chapelain u. A. Er übt seine Kritik allerdings auch, indem er ihre Worte anführt und schon dem blossen Klang des Reimes nach sie als lächerlich erkannt wissen will; zielt aber eben mit diesem Aufweis einer formalen Unzulänglichkeit auf die Nachweisung der ästhetischen Unangemessenheit jener Gedichte.

Das eigentliche Organ nun der Korrektheit, die französische Akademie, setzt in vielen Beziehungen fort, was Malherbe begonnen hat. Den Zirkeln, welche sich um Diesen zu versammeln pflegten, um seinen litterarischen Urtheilssprüchen zu lauschen, gleicht jene Vereinigung, welcher Richelieu zu Anfang der 30er Jahre das Anerbieten machte, sie zur Akademie zu erheben. Malherbe starb 1628; die Zusammenkünfte dieser Vereinigung beginnen um 1629. Den Zusammenhang vermittelt auch das Hôtel Rambouillet, insofern einerseits Malherbe, andererseits Chapelain es besuchten. Die Jenem eigenthümliche Rigorosität ging in dem Maasse auf die neue Genossenschaft über, dass schon im Jahre 1634 der Kardinal die Akademiker warnte, ihr Wirken nicht durch allzugrosse Strenge unfruchtbar zu machen.[1]) — Wie nahe den akademischen Bestrebungen Boileau einerseits steht, und worin er sich doch andrerseits von ihnen unterscheidet, zeigt am besten seine Stellung zu einem einzelnen berühmten Akademiker, dem Rechtsgelehrten Patru. Dieser galt seiner Zeit für den besten Kenner des Sprachlichen, und eine Rede, welche er bei seiner Aufnahme in die Akademie hielt, fand so grossen Beifall, dass man von da an die akademische Antrittsrede zum Gesetz erhob. Boileau war ihm nahe befreundet; wir erfahren in dieser Beziehung von einem schönen Zuge persönlicher Hingebung, wie diese bei Boileau nicht selten begegnen. Er fürchtete seine Strenge, eben weil er ihn so überaus hoch hielt; „ne sis Patru mihi“ pflegte er später seinen Kritikern entgegenzuhalten. Er unterwarf die Poetik seiner genauen Durchsicht, und die Schilderung des vollkom-

---

[1]) Gesch. d. Akad. I. Bd.

menen Kritikers im vierten Gesange dieser Dichtung geht auf Patru. Dieser hatte nun ursprünglich ihm von dem ganzen Unternehmen, die Dichtkunst dichterisch zu behandeln, abgerathen; er hatte auch La Fontaine von seinen Fabeln abgerathen[1]). Erst durch die Boileau'schen Verse selbst liess er sich überzeugen.

Hier sehen wir, wie bei aller Schmiegsamkeit und mannigfacher Abhängigkeit Boileau doch in der Hauptsache selbständig verfuhr. Seine eigene Dichterbegabung belebte in ihm die kritischen Bemühungen, so dass aus ihnen etwas Positiveres als nur Kritik entstand. — In der französischen Aesthetik begegnet oft, besonders wohl durch den akademischen Terrorismus angeregt, die Streitfrage, ob es nicht höhere Begabung zeige, die Schönheiten eines Verses nachzuweisen, als dessen Fehler zu erkennen. Boileau zeigt jene positivere Fähigkeit in seiner Anerkennung Corneille's, Molière's, Racine's. — Durch seine Kritik hatte der Satiriker sich viele Feinde gemacht, gerade auch unter den Akademikern. Wollte er nun mit einer Poetik auftreten, so lag die Befürchtung nahe, dass jene ansehnliche Gegnerschaft ihn erdrücken würde. Sein Talent zeigt ihm den Ausweg aus dieser ungünstigen äusseren Lage; er gestaltet seine Poetik zu einer lebhaft ansprechenden Dichtung und gewinnt für seine theoretischen Prinzipien dadurch Anerkennung, dass er durch sein Beispiel ihre glückliche Wirkung beweist.

Im Jahre 1640 veröffentlichte der Akademiker de la Ménardière eine Poetik. Das Werk war auf drei Bände berechnet, von denen jedoch nur einer erschien; dieser behandelt die Tragödie, jedoch auch diese nicht vollständig. Das Buch stand in geringem Ansehen[2]).

Richelieu hatte die Arbeit veranlasst, und der Autor führte sein Unternehmen mit nicht geringem Nachdruck ein. Er hat sich sorgfältig nach Vorgängern umgesehen; er er-

---

[1]) Gesch. d. Akad. I. Bd.

[2]) Gesch. d. Akad. 2. 107. 109. Boileau erwähnt M. als Dichter abfällig, a. p. IV.

wähnt Ronsard's Skizze, aber eben nur als aphoristischen Versuch: eine eigentliche französische Poetik existire noch nicht. „So will ich denn für meine Nation thun, was mehrere Italiener für die ihrige, Lope für die Spanier und der grosse Julius Scaliger für alle Gelehrten Europas gethan hat“[1]). — Trotz dieser ausdrücklich beabsichtigten Originalität nun baut sich die breit angelegte Arbeit ganz und gar auf Aristoteles und den antiken Dichtern auf, ohne Berücksichtigung der französischen Dichtwerke: einige Zitate aus seiner eigenen Tragödie Alinde ausgenommen. „Laissons là tous les modernes“; vertrauen wir einzig dem antiken Gesetzgeber. Die Eintheilung ist die des Aristoteles; Ménardière behandelt nach einigen allgemeinen Betrachtungen über Dichtkunst, Drama, Tragödie die „qualitativen Theile“ dieser letzteren: die Fabel, den inneren Gehalt (ἦϑος = les moeurs), die Gedankenbildung (διάνοια = les sentiments), den sprachlichen Ausdruck, die theatralische Darstellung, die Musik. Heinsius hatte in seinem Buch de tragœdiæ constitutione denselben Gang genommen: Ménardière kannte ihn und erwähnt ihn wiederholt. — Die ersten allgemeineren sechs Kapitel füllen ungefähr 50, die letzten sechs ungefähr 400 Seiten; unter diesen wiederum sind die Kapitel „les mœurs“ und „les sentiments“ die ausführlichsten: so wird fast durchaus das Inhaltliche, Stoffliche, fast gar nicht die Form abgehandelt. Auch sogar in dem Kapitel „le langage“ ist weniger vom Ausdruck, als von den auszudrückenden Gemüthsregungen die Rede. Der Dichter hat sich sagen zu lassen, „que la colère et la fureur parlent d'un ton impétueux, foudroyant et précipité; que la haine et la vengeance ont leur charactère serré“ u. s. w.[2]). So liegt hier eigentlich ganz dasselbe Thema zu Grunde wie in dem Kapitel über „die Empfindungen“, in welchem z. B. ein „règlement général des pensées, tiré de l'exemple des sentiments qui conviennent à un prince amoureux“[3]) auf ähnliche Betrachtungen führt. Wie Ménardière ausdrücklich von dem Dichter „eine exakte Kenntniss der Moral“ verlangt[4]), so überwiegt in ihm selbst der Moralphilosoph den Aesthetiker:

---

[1]) Vorr. — [2]) 374. — [3]) 248 ff. — [4]) 335. 364.

seine Besprechung der Tragödie, oder genauer: einer Reihe von Tragödien und Tragödienstoffen charakterisirt sich als moralisirende Kritik.

In folgenden Einzelheiten treten giltig gebliebene Züge der klassischen Geschmacksbildung hervor: Zunächst in der oft wiederkehrenden Polemik gegen Italiener und Spanier. Diese ist für Boileau eine abgethane Sache; nur ganz kurz kommt er im dritten Ges. der Dichtkunst darauf zurück. Im Zusammenhang hiermit steht bei Ménardière das Verbot einer Erwähnung religiöser Gegenstände auf der Bühne[1]). Aehnlich will dann Boileau die Dichter für das Wunderbare auf den antiken Mythos beschränken; er begründet diess:

„Et, fabuleux chrétiens, n'allons point dans nos songes
Du Dieu de vérité faire un Dieu de mensonges."

Endlich polemisirt Jener ausführlich gegen unwahrscheinliche Verkleidungen, Verzögerung des Erkennens wohlbekannter Personen, auch gegen das bei den Spaniern überhäufige „a parte"[2]). Diess Alles würde nun im Stile Boileau's mit einer kurzen Berufung auf das Unvernünftige solcher Kunstmittel zu erledigen sein; hingegen ergeht Ménardière sich in weitläufiger Aufzählung von Beispielen und in Deklamationen über den Gemüthszustand, welchen solche Situationen in den betheiligten Personen voraussetzen.

Das Raisonnement des Schriftstellers ist seinem Gegenstande nirgends gewachsen, und scheint vielmehr von diesem gleichsam erdrückt zu werden; hieraus erklärt sich hinreichend der geringe Erfolg des Buches. Von allgemeiner Bedeutung ist jedoch jene durchgängig bemerkte Eigenschaft seiner Darstellung: die moralisirende Behandlungsart. Diese ist Ménardière mit vielen zeitgenössischen Kritikern gemeinsam, und ist charakteristisch für die ästhetischen Diskussionen vor Boileau.

Schon Scaliger hatte die Frage aufgeworfen: utrum poeta doceat mores an actiones[3]). Er entscheidet: docet affectus poeta per actiones ut bonos amplectamur; est igitur actio docendi modus. Die Schriftsteller des XVII. Jahrhunderts stellen noch unbedingter und unmittelbarer ethische Anforde-

---

[1]) 274/5. — [2]) 264/5. 267 ff. — [3]) Poetik 831/2.

rungen an den dramatischen Dichter. Corneille nimmt das Beispiel wieder auf, welches Scaliger in dem eben angeführten Kapitel als Problem erwähnt: den Muttermord Orest's, „eine Handlung ohne ἦθος“; er erklärt, „pour rectifier ce sujet à notre mode“, dürfe Orest es nur auf den Aegisth absehen, wobei dann Klytämnestra, zwischen die Männer sich werfend, unglücklicher Weise den tödlichen Streich empfinge[1]). Diesem Beispiel entsprechend, finden wir überall bei Corneille moralisirende Kritik der tragischen Stoffe; der erste Gegenstand seiner Abhandlungen ist: l'utilité du poème dramatique. So war denn auch in dem Streite über den Cid eine Hauptfrage, ob Chimene recht oder unrecht handle. So verdammte Scudéry ihre Handlungsweise und rief aus: „c'était pour de semblables ouvrages que Platon n'admettait point dans sa République toute la poésie“ [2]). — Hieraus erklären sich, beiläufig bemerkt, die berühmten Verse Boileau's über den Cid. Sie lauten:

> En vain contre le Cid un ministre se ligue
> Tout Paris pour Chimène a les yeux de Rodrigue.

Man erwartet: Tout Paris pour Rodrigue (d. h. eben den „Cid“) a les yeux de Chimène[3]). Aber die Feinheit des Boileau'schen Verses besteht darin, dass er jene akademischen Angriffe bezeichnet, welche gerade den Charakter Chimenens betrafen. — Ménardière formulirt den allgemeinen Satz: „La poésie est proprement cette science agréable, qui mêle la gravité des préceptes avec la douceur du langage“ [4]); nicht weniger entschieden sagt d'Aubignac: „la principale règle du poème dramatique est que les vertus y soient toujours recompensées“ u. s. w.[5]). Und schliesslich finden wir sogar, dass auch in Boileau's Kritik eine moralische Absicht aufgefunden und belobt wurde: „Quoi, disait-il, les maximes, qui feraient horreur dans le langage ordinaire, se produisent impunément dès qu'elles sont mis en vers! Elles montent sur le théâtre à la faveur de

---

[1]) Corneille 12, 94. — [2]) Observ. sur le Cid; Corneille 12, 207. 201. 223. — [3]) So z. B. Baillet, Jugements 1, 3. — [4]) Vorr.

[5]) Prat. d. th. Buch I, ch. 1.

la musique, et y parlent plus haut que nos loix. . . . Voilà dont il eût voulu pouvoir faire l'unique objet de toutes ses satires" [1]).

Diese Auffassung Boileau's nun ist gerade in der Hauptsache unzutreffend. Boileau ist zwar auch in seinen Episteln und Satiren gelegentlich Moralphilosoph; das Motiv seiner Poetik aber ist durchaus ein ästhetisches. Die Frage ist nirgends: wie wird am besten die Tugend gelobt und das Laster getadelt? sondern überall: wann wirkt ein Gedicht ästhetisch erfreulich, wie muss es beschaffen sein um so zu wirken? Seine Darstellung der Tragödie beginnt daher Boileau nicht mit Betrachtungen über die Nützlichkeit der dramatischen Dichtung, sondern:

> „Il n'est point de serpent ni de monstre odieux
> Qui, par l'art imité, ne puisse plaire aux yeux.
> D'un pinceau délicat l'artifice agréable
> Du plus affreux objet fait un objet aimable."

Also ganz ausdrücklich: „der Gegenstand mag beschaffen sein wie er will; es kommt auf die Darstellung an."

Jene Kritiker diskutiren die *Wahrscheinlichkeit* [2]): „ist es nach allgemein gebilligten moralischen Maximen annehmbar, dass diese Person so handelt, wie der Dichter sie handeln lässt?" Boileau widerspricht zwar dieser Forderung nicht. Auch er sagt einmal:

> Le vrai peut quelquefois n'être pas vraisemblable.

Aber mit diesem einen Vers ist für ihn die Sache abgethan. Er selbst verlangt vor allem *Wahrheit.* Diess Prinzip ist jenem verwandt, denn auch die älteren Kritiker verstehen nicht überall und ausschliesslich unter Wahrscheinlichkeit die Denkbarkeit der Handlung nach Maassgabe moralischer Maximen. Corneille leitet von der moralisirenden zu der ästhetischen Betrachtungsweise über, wenn er neben der Wahrscheinlichkeit die Forderung der Nothwendigkeit der Situation als die spezifisch

---

[1]) Valincour in der Akademie 1711.

[2]) Corneille, II. disc. s. l. tragédie. Sent. de l'ac. 30 ff. Ménardière 35/41. Aubignac, Buch II, ch. 2.

dramatische aufstellt. Aber Boileau's „Wahrheit" ist umfassender und bestimmter gedacht; sie ist ersichtlich nicht aus Aristoteles und der moralisirenden Diskussion der antiken Beispiele entstanden.

Kenntniss des klassischen Alterthums, Metrik, Rhetorik erscheinen bei Scaliger sämmtlich noch mit der Poetik verschmolzen. Aehnlich trafen wir in Ronsard's Abriss eine bunte Mischung von Sprach-, Vers- und Dichtregeln an. Bei Malherbe ist die Poetik ein Nebenzug der Bemühungen um sprachliche Korrektheit. Einer solchen grammatikalischen finden wir noch von Aubignac lobend die gelehrte Kritik gegenübergestellt; diese lernten wir soeben an dem Beispiele Ménardière's kennen. In ihr war eine Mischung von ästhetischen und ethischen Elementen nachzuweisen: von welcher sich, wenigstens in einem Hauptpunkte, endlich Boileau befreit. So erscheint dessen ästhetische Grundlegung durch Schrankenziehung bedingt, durch eine successive Sonderung der Wissenschaftsbereiche vorbereitet.

Wie bekannt, hat Corneille den tragischen Kanon festgestellt, nicht sowohl durch die späteren Abhandlungen über die Tragödie und die „kritischen Prüfungen" seiner Stücke, als durch die Stücke selbst, und die in ihnen enthaltene allmähliche Anpassung an die Regeln [1]). Noch der Cid war „sehr unregelmässig" [2]); aber mit Cinna, Horace, Polyeucte galten die Einheiten für endgiltig eingeführt. Corneille verfuhr hierin jedoch weder völlig neu noch völlig selbständig. Ein Menschenalter vor ihm hatte Garnier, vor Diesem Jodelle regelmässige Dramen verfasst; jetzt war es Mairet, dessen Sophonisbe Guizot den entscheidenden Einfluss auf Corneille zuschreibt [3]). Wenn ferner der Dichter auch nicht unmittelbar der Kritik des Cid nachgab, vielmehr den maasslosen Angriff Scudéry's mit Würde zurückwies, und auch das Urtheil der Akademie ein ungerechtes nannte, so blieb doch der ganze Vorgang sicherlich nicht ohne Einfluss auf seine Arbeiten.

---

[1]) Fontenelle, vie de C. und Poetik; S.-Beuve, tableau; Guizot, Corneille. — [2]) Fontenelle.

[3]) Breitinger, les unités avant le Cid (1879) weist deren Spuren in Italien, Spanien, England nach.

Chapelain, der die Meinungsäusserung der Akademie redigirte, wird persönlich im Sinne der Korrektheit auf ihn eingewirkt haben. — Chapelain stand damals in hohem Ansehen. Sein Rath gab den Ausschlag bei Konstituirung der Akademie. Später verfasste er (auf Colbert's Veranlassung) ein förmliches Verdikt über die bekannteren zeitgenössischen Schriftsteller [1]. Er galt für den Nachfolger Malherbe's, bis das Erscheinen seiner „pucelle" ihm Abbruch that und er seinen Platz an Boileau überlassen musste.

Der Schrifsteller aber, welcher sich geradezu rühmte, Corneille zur strikten Regelmässigkeit bekehrt zu haben, ist Hédélin Abbé d'Aubignac. „Qu'on se figure le grand Corneille affranchi des censures de l'Académie, des tracasseries du Cardinal, des règlements d'Aubignac" ruft S.-Beuve aus. Hédélin war der eigentliche Bühnenkundige seiner Zeit, wie selbst sein Gegner Ménage andeutet; desshalb konnte gerade er mit einem „praktischen Gesetzbuch des Theaters" auftreten. Auch ihn hatte Richelieu zu seinem Unternehmen veranlasst; das Buch erschien jedoch erst geraume Zeit nach dem Tode des Cardinals, 1669. Es war überaus verbreitet, so dass man Aubignac oft als „Verfasser der pratique du théâtre" eingeführt findet; Boileau nennt ihn als Autorität in Sachen der Poetik.

Dieser selbst überkam demnach den Kanon der Tragödie als etwas vor ihm Abgeschlossenes. So überliefert er ihn denn auch nur in kurzer Zusammenfassung:

„Nous voulons qu'avec art l'action se ménage,
Qu'en un lieu, en un jour, un seul fait accompli
Tienne jusqu'à la fin le théâtre rempli."

Diese Verse geben den Zusammenhang der betreffenden Kapitel bei d'Aubignac wieder [2]. Auch die sogleich darauf folgende Forderung des Wahrscheinlichen im Unterschied vom Wahren, welche Boileau's sonstiger unbedingter Forderung der Wahrheit zwar nicht wirklich widerspricht, aber ihr doch auch nicht gleicht, und desshalb auf eine fremde Quelle zurückweist: diese entspricht dem unmittelbar voraufgehenden Kapitel der „Bühnenkunde". Hiernach ist es wohl annehmbar, dass

[1] Mél. de litt. 181/257. — [2] Prat. d. th. Buch II, ch. 3 ff.

Boileau diesem Theil seines Werkes gerade im Hinblick auf die prat. d. th. seine nur rekapitulirende Fassung gab.

Ganz und gar fehlen bei Boileau die technischen Einzelregeln, in deren Vortrag und Begründung Aubignac sich ergeht. Das oft gehörte Urtheil, Boileau's Poetik enthalte nur technische Einzelheiten, bewährt sich gerade in seiner Poetik des Drama's nicht. Aubignac geht, um zu seinen einzelnen Festsetzungen zu gelangen, mehrfach von dem Vergleich der dramatischen Darstellung mit einem Gemälde aus [1]: dieser Ausgang führt aber nothwendig zu undramatischen, und daher willkürlich und pedantisch erscheinenden Einzelbestimmungen. Aubignac ist eben vor Allem: Zuschauer; dagegen wendet sich Boileau überall an den Dichter. Jener fordert ein geschlossenes Bild; Dieser versucht vor allem dem Dichter zur Abfassung eines wirkungsvollen Werkes zu helfen [2]).

Dagegen stimmen nun beide Schriftsteller in einigen prinzipiellen Sätzen überein. Auch Aubignac beruft sich auf das „natürliche Licht“, auf die Vernunft. Er sagt: „En tout ce qui dépend de la raison et du sens commun, comme sont les règles du théâtre, la licence est un crime qui n'est jamais permis.“ Ein anderes Mal heisst es: „Tant il est vrai qu'en cet art, comme en tous les autres, la connaissance des règles est nécessaire à la raison naturelle.“ — Sehr unbestimmte Berufungen auf die Vernunft finden sich schon früher, in der „Meinung der Akademie“ (S. 181), und bei Ménardière (S. 245). Später fasst sich mit grösster Bestimmtheit Racine über das Verdienst Corneille's, bei feierlicher Gelegenheit, dahin zusammen: er habe die Vernunft auf die Bühne gebracht — charakteristisch für den Beurtheiler, wie für den Beurtheilten.

Die beiden Sätze Aubignac's sagen nicht genau Dasselbe. Sie verknüpfen zwar beide die Regeln mit dem natürlichen Verstande, aber der erstere leitet jene aus diesem her, der letztere will sie ihm, als etwas Neues und auch Besseres, hinzugefügt wissen. Die sachliche Verschiedenheit weist auf die verschiedene Abfassungszeit und Veranlassung der beiden Aeusserungen zurück. d'Aubignac hatte einen langwierigen

---

[1]) Buch I, ch. 5, vgl. IV, 8. — [2]) Vgl. 2, 84. 88/94.

und nicht ohne Bitterkeit geführten Streit mit Ménage auszufechten, über die Einhaltung der Regeln bei Terenz; Fragen wie die, ob die wirkliche Zeitdauer der Handlung einer bestimmten Terenzischen Komödie auf zehn, oder auf vierzehn Stunden angeschlagen werden müsse, spielten in diesem Streite eine Rolle. Aubignac behauptete die Korrektheit des antiken Dichters; er warf Ménage vor, nicht hinreichend exakt in diesen Dingen zu sein: „man sieht eben, es reicht nicht hin, mit einigem natürlichen Verständniss diese Fragen zu behandeln, man muss auch genau die Regeln kennen.“ Diess die Entstehung des an zweiter Stelle angeführten Satzes. — Dagegen verdankt der erste Satz seine Entstehung der endgiltigen Redaktion der pratique du théâtre. Der Autor erzählt, dass, abgesehen von jener Anregung Richelieu's, die Herausgabe seiner Beobachtungen über das Theater ihm von seinen Freunden abgefordert worden sei; er gebe diese Aufzeichnungen nun, obwohl sie noch unvollkommen und ungleichmässig seien. Die allgemeinen Betrachtungen des ersten Buches scheinen für diese Herausgabe geschrieben worden zu sein; nur in ihm, nicht aber in den folgenden Büchern finden sich solche begründenden Berufungen, wie die oben angeführte. Es sind also die Theorien Aubignac's nicht aus prinzipiellen Erwägungen hervorgegangen, sondern er empfand nur schliesslich das Bedürfniss nach einer Abrundung des Ganzen durch solche allgemeineren Sätze; ob diese nun eigenem philosophischen Fortschreiten oder einem etwa inzwischen vermehrten Zeitgeschmack an philosophischen Fragen Rechnung trugen.

Bei Boileau nun ist das unorganische Nebeneinander von einzelnen Beobachtungen und allgemeinen Anschauungen, der „Regeln“ und der „Vernunft“, ausgeglichen. Erinnern wir uns an die Behandlung des Longin'schen Gedankens, dass das Erhabene zwar in der Natur begründet sei, doch aber der Methode bedürfe. Boileau sagte positiver: die methodische Betrachtung des Natürlichen ergiebt das Erhabene, als Einfaches. — Ganz ähnlich kennt er die Regeln nur als Methode; er kennt sie nicht als gelehrte Satzungen, sondern als Form der Vernunft, wenn diese zur Darstellung der Gegenstände schreiten will; sie verlangen auch nicht, als Einzelfragen,

Entscheidung durch Autorität oder Herbeiziehung rein technischer Erfahrungen, sondern die apodiktische Sicherheit der Boileau'schen Urtheile drückt überall eine gemeinsame, einheitliche Grundansicht aus, und will diese mittheilen.

3.

Boileau's überall festgehaltene, wenn auch seltener ausgesprochene Grundansicht geht dahin, dass die adäquate Darstellung des klar Gesehenen die ästhetische Billigung erzwingt; oder, anders ausgedrückt, ihm ist die Deutlichkeit nicht nur formale Maxime, sondern ein ästhetisches Prinzip.

In der letzten Vorrede zu seinen Werken [1]) sucht er diess auf folgende Weise zu begründen. „Der menschliche Geist ist von Natur mit einer unzähligen Menge wirrer Vorstellungen (idée confuse) von Wahrheiten angefüllt, die er nur unvollkommen von einander unterscheidet. Nichts ist ihm nun willkommener, als wenn man irgend eine dieser Vorstellungen ihm klar macht, dadurch dass man sie in das rechte Licht setzt. Welcher Einfall (pensée) ist wirklich neu, glänzend, ausserordentlich? Die Ignoranten meinen: ein ganz unerhörter Einfall, der noch nie Jemandem in den Sinn hat kommen können. Nein; sondern ein Einfall, der eigentlich Jedem hätte kommen müssen, und den nun ein Einzelner so geschickt ist auszusprechen.“ Dem Leser stets solche wahren Gedanken, solche treffenden Ausdrücke darzubieten, diess macht ein Werk zu einem wirklich guten und gewinnt ihm die dauernde Anerkennung. Klares Unterscheiden und deutliches Hervorheben ist das eigentliche Geheimniss der künstlerischen Wirkung: denn selbst der formale Reiz des Verses hängt unmittelbar hiervon ab. „Meine Verse gefallen“, sagt Boileau ein Jahr nach dem Erscheinen der „Dichtkunst“ [2]); „sie gefallen den Fürsten und dem Volke, in Dorf und Stadt“ — wir müssen hinzufügen: ihr formaler Reiz überdauert die Wandlungen der Zeit und des Geschmacks, denn noch heute durchziehen

---

[1]) 1, 59. — [2]) 2, 8/9.

ihre wörtlich wiedergegebenen Wendungen die Schriften französischer Autoren, so dass Boileau, wenn seine Werke jetzt verloren gingen, leichter als irgend ein andrer Schriftsteller aus den Zitaten wieder herzustellen wäre. (S.-Beuve.) — „Wenn meine Verse gut sind, so ist hiervon die unmittelbare Ursache:

„... qu'en eux le vrai, du mensonge vainqueur,
Partout se montre aux yeux, et va saisir le coeur."

Dadurch unterscheiden sich meine Schriften von den durch mich angegriffenen Werken, „qui, parlant beaucoup, ne disent jamais rien". Denn:

„.. mon coeur, toujours conduisant mon esprit,
Ne dit rien aux lecteurs qu'à soi-même il n'ait dit.
Ma pensée au grand jour partout s'offre et s'expose
Et mon vers, bien ou mal, dit toujours quelque chose.
C'est par là quelquefois que ma rime surprend. ."

Nach Boileau [1]) wird also ein Vers auch technisch gut, dadurch dass er einem wahren Gedanken Ausdruck giebt:

„Avant donc que d'écrire, apprenez à penser.
Selon que notre idée est plus ou moins obscure,
L'expression la suit ou moins nette ou plus pure.
Ce que l'on conçoit bien s'énonce clairement,
Et les mots pour le dire arrivent aisément."

Und aus diesem Zusammenhange erklärt sich der allgemein formulirte Hauptsatz:

„Rien n'est beau que le vrai."

Dieser Satz entspringt zunächst der allgemeinen Bevorzugung des Intellektuellen. Diese geht soweit, dass Boileau, wenn er Racine loben will, für die künstlerischen Vorzüge seines Freundes gar keinen anderen Wortschatz zur Verfügung hat, als nur die auf das Intellektuelle bezüglichen Ausdrücke: „tes savantes ouvrages" — „son trop de lumière" — und die Gegner bewundern „le savoir de Pradon". Sie tritt sehr charakteristisch noch in dem letzten Werke des Dichters hervor, in der zwölften Satire, „sur l'équivoque". Hier macht Boileau

[1]) Ep. 7.

die Polemik gegen den Doppelsinn, die Unklarheit, zum Leitfaden einer Betrachtung des gesammten Weltgeschicks. „Ein Wort erschuf die Welt — ein Doppelsinn vernichtete das Glück des Menschen. Aberglaube und trügerische Göttersprüche leiten fortan sein Geschick, und schaffen immer tiefere Verwirrung; kaum verblieb eine Spur „de la raison par le vrai Dieu guidée". Der Dichter verfiel auf diese Komposition, als ihn bei der Ausarbeitung einer Satire über den Verfall des kritischen Geschmacks eine sprachliche Schwierigkeit (équivoque de la langue) aufhielt; er wendet sich, sein ursprüngliches Thema verallgemeinernd, gutgelaunt gegen diesen Uebelstand, das équivoque, selbst, und findet nun schnell Vers über Vers [1]). Er hatte eine grosse Vorliebe für dieses Werk: es war ihm von Herzen gekommen. Desshalb war es hier zu erwähnen. Boileau's Rationalismus ist — kein zu seinen metaphysischen Konsequenzen verfolgtes philosophisches Theorem — sondern ein theils bewusst theils unbewusst ihn überall bestimmender Grundzug seiner Begabung und Neigung. —

Der Satz ist ferner nach zwei Richtungen hin zu verfolgen. Die eine ist die, von Boileau selbst fast ausschliesslich ausgeführte, subjektive Beziehung. In dieser Beziehung ist „rien n'est beau que le vrai" eine Grundregel der künstlerischen Darstellung. „Das klar Gedachte ist, wenn du es schlicht und einfach wiedergiebst, schön". Boileau's eigene Dichtungen sind in ihren gelungensten Theilen Anwendungen dieses Prinzips. Greifen wir ein zu allernächst sich darbietendes Beispiel heraus: das Widmungsgedicht an den König. — Der Dichter will den Vielgepriesenen preisen; es wird schwer sein, die Vorgänger zu überbieten; wie dagegen wird er etwas sagen können, was wirklich gefällt? Er objektivirt das Verhältniss, in welches er hier gerathen ist, das Verhältniss des Lobers zu seinem Gegenstand; er sieht ein, das Verhältniss ist ungleich, die Lober sind ihres Gegenstandes insgesammt nicht würdig, ich werde also nicht mitloben; diess sagt er rund heraus, und hat dem König besser als alle Andern geschmeichelt. — Aehnlich ist die Introduktion der Poetik auf-

---

[1]) 1, 294. 3, 375.

zufassen. Die Grundlage für alle weiteren Vorschriften ist: ich stelle den jungen Dichter mir vor die Augen und vergleiche das, was er ist, mit dem, was er will, mit seinem poetischen Vorhaben. — Eine gewisse gedankliche Ueberlegenheit ist also in der That der Schlüssel zu einzelnen glücklichen Einfällen und Wendungen, wie er diess in den oben angeführten Stellen aussagt. Auch jener Ausspruch „als Philosoph sehe ich auf alles Versemachen herab“, ist hier herbeizuziehen: dieses philosophische Herabsehen auf alles Stoffliche des Gedichts führt zur Gewähltheit der schliesslich erzielten Leistung. Halten wir fest, dass die Boileau'schen Anschauungen in dieser Richtung hinreichend begründet und auch von vollgiltigem Werthe sind: insofern also, wie sie die rein subjektiven Vorbedingungen der gelungenen, dichterischen Darstellung betreffen. Boileau geht über das allgemeine Erforderniss einer Beherrschung der Formen entschieden hinaus; er formulirt den bestimmten Satz: die gedankliche Beherrschung des Stoffes ist selber auch form-bildend. „Rien n'est beau que par la vérité“ [1]).

Aber jener Satz enthält auch eine objektive Beziehung. „Nur das Wahre ist schön“ sagt nicht nur über das geistige Verhalten des Darstellenden, sondern auch über den möglichen Gegenstand der Darstellung etwas aus. Es soll eine elementare Anleitung zur poetischen Erfindung darin enthalten sein. Hier liegt die Schwäche der Boileau'schen Denkweise; und zugleich sind seine Ausführungen in dieser Richtung lückenhaft. — Die Natur selbst heisst als Gegenstand der dichterischen Darstellung wahr, sie heisst verständig [2]). „Das Wahre“ ist also allerdings synonym „dem Natürlichen“. Aber desshalb geht doch Boileau's Meinung keineswegs auf einen weitherzigen Realismus. Denn das Natürliche sieht er nicht als unbestimmtes, unendliches Element der Gegebenheiten; als solches heisst es: „la grossière nature“, und die Vernunft hat dieser „Natur“ ordnend gegenüberzutreten [3]). Das Natürliche aber als poetischer Gegenstand wird in deutlich unterscheidbaren Gegebenheiten, als Gegenbild des Vernünftigen gedacht; und Boileau's Anschauungsweise ist also genau im gleichen Maasse rationa-

---

[1]) Ep. 9. — [2]) 2, 10. 92. — [3]) 2, 120.

listisch und realistisch. „Naturel et raisonnable“, „la nature et la raison“, heisst es beständig in den Schriften dieser Zeit. Es handelt sich für Boileau unter diesem Namen gar nicht etwa um die landschaftliche, sondern um die menschliche Natur. Diese aber steht vor ihm in bestimmten, exemplarischen Erscheinungen: in dem grossen König, in Condé, und Denen, die Diesen gleichen. —

Die Bemühungen um litterarische Korrektheit entwickeln sich in dem Frankreich des siebzehnten Jahrhunderts in Verbindung mit den Bemühungen um Herstellung der Staats-Einheit; Malherbe, Chapelain, die Akademie werden von den leitenden Staatsmännern angeregt und unterstützt. So wächst die Richtung auf das Korrekte schnell zu einer bestimmenden geistigen Macht an. Boileau's poetisches Talent gewinnt dieser Richtung ihren ästhetischen Sinn ab; seine exakte Denkweise deutet sie sich als Richtung auf Wahrheit und Vernunft: aus zusammenwirkenden äusseren und inneren Gründen entsteht in Boileau's Dichtkunst ein erstes ästhetisches Prinzip.

---

2. Kapitel.

Der Zusammenhang mit Descartes.

1.

Der Zusammenhang des französischen Klassizismus mit der Philosophie Descartes' ist sehr oft allgemein ausgesprochen worden. Es wird nun hier versucht nachzuweisen, in welchem Punkte dieser Zusammenhang sich knüpft.

Prüft man jene allgemeine Annahme, so geräth man zunächst auf Einschränkungen.

Der Einzige unter den klassischen Dichtern, welcher sich als Philosophen-Schüler bekannte, Molière, war nicht Cartesianer, sonder Gassendist. Er hatte gemeinsam mit Chapelle und Bernier den persönlichen Unterricht Gassendi's genossen. Descartes gesellt er unbedenklich in den „femmes savantes" (Akt III, Sc. 2) den übrigen Gegnern seines Meisters, Aristoteles und den Scholastikern bei. Man deutete die femmes savantes auf die Cartesianerinnen; man sah in dem Cartesianismus gewisser Gesellschaftskreise eine Erneuerung des „Preziösen", dem ja Molière's und später Boileau's Angriffe vor allem galten. La Bruyère spricht von dem „précieux guindé et pointu" der Madame de Grignan, die wir als Cartesianerin aus dem Briefwechsel ihrer Mutter, der Frau von Sévigné kennen. Taine nennt Descartes hinsichtlich seines Stiles zusammen mit dem Hôtel Rambouillet und Madlle. de Scudéry,

dem Urbild der Preziösen[1]). Dennoch dürfte auf die philosophische Partei-Stellung jener Komödie kein grosser Nachdruck zu legen sein; der Hauptgegenstand des Spottes ist ein litterarischer, nicht etwa ein philosophischer Gegner, der durch Boileau's Satiren bekannte Abbé Cotin. — Molière selbst soll in späteren Jahren Descartes wenigstens im Betreff seiner physikalischen Leistungen gerecht geworden sein[2]).

La Fontaine erwähnt Descartes allerdings in einem anderen Sinne, wie Molière; mit einem rühmenden, ja überschwänglichen Beisatz[3]). Aber er thut diess inmitten einer Polemik gegen den cartesianischen Automatismus. Dieser in jener Zeit ganz besonders diskutirten Doktrin, die Thiere seien seelenlos, und nur als vollkommenere Maschinen zu betrachten, konnte nicht entschiedener widersprochen werden, als durch die ganze Auffassung und Darstellung der Thierwelt in den Fabeln La Fontaine's. „Il a défendu ce pauvre monde contre Descartes“, sagt Taine in seiner Studie über diese Dichtungen.

Der grosse Prosaiker des klassischen Zeitalters, Pascal, war ein erklärter Feind der cartesianischen Philosophie[4]). Descartes, dem Vater Pascal's befreundet, hatte die erstaunliche Entwickelung der mathematischen Anlagen des jungen Blaise mit Antheil beachtet[5]). Er hatte mit ihm in Paris verkehrt und war der Ansicht, dass Pascal den Grundgedanken seiner Versuche über barometrische Höhenmessung ihm verdanke[6]). Später verwarf dann die religiöse Ueberzeugung Pascal's alle Philosophie, auch diejenige Descartes'; entgegen der Stimmung seiner Genossen von Port-Royal. —

Stellen wir zunächst fest, dass ein Einfluss Descartes' in jedem Falle erst für die zweite Periode der klassischen Litteratur in Frage kommen kann, also nicht für die Schöpfung der ersten klassischen Kunstwerke der Franzosen, nicht für Corneille. Der Cid, mit dem sich Corneille's Meisterschaft nach mehreren ihm vorhergegangenen, weniger glücklichen Versuchen entschied, begeisterte Paris, als Descartes seine erste

---

[1]) Vorr. Frankr. 193.
[2]) Bouillier hist. de la phil. c. 1, 547. Anm.
[3]) Fabeln, Buch X, 1. — [4]) Bouillier 1, 413.
[5]) Baillet, v. d. D. 1, 332. 2, 230. 380/1. — [6]) Descartes 10, 351.

philosophische Schrift, den discours de la méthode, veröffentlichte (1636/37). Einen Zusammenhang zwischen Corneille und Descartes, und zwar eine Beeinflussung Dieses durch Jenen, könnte man versucht sein, in Folgendem zu finden. Die Bewunderung, l'admiration, ist das Prinzip der Corneille'schen Kunstwirkung[1]; sie ist auch der Ausgangspunkt der Abhandlung über die Leidenschaften von Descartes, freilich in einem allgemeineren, elementaren Sinne. Descartes war Oktober 1644 in Paris, zur Zeit des höchsten Dichterruhmes Corneille's; er schrieb jene Abhandlung Anfang des Jahres 1646[2].

Jene zweite Periode wird durch die fast stets verbundenen Namen Racine und Boileau bezeichnet. Der geistig Einflussreichere von Beiden ist Boileau; Racine galt in mancher Beziehung für seinen Schüler[3]. Boileau war seit dem Erscheinen seiner ersten Satiren ein allgemein gefürchteter Kritiker, seit dem Erscheinen seiner „Dichtkunst" der bewunderte „Gesetzgeber des Parnasses". Fortan war ein neues Werk von Despréaux ein Ereigniss für Hof, Gesellschaft und Publikum. Der Autor pflegte es in bevorzugten Kreisen zu rezitiren; hohe Gönner vergossen Thränen freudiger Bewunderung bei Anhörung seiner Verse. Die Veröffentlichung seiner Dichtung wurde ihm häufig erst durch den Vertrieb von Falsifikaten abgenöthigt, die unter dem Titel des neuen Werkes zahlreiche Abnehmer, Liebhaber und Gegner fanden. Ein Vers Boileau's war ein Verdikt, gegen welches Berufung einzulegen unmöglich war, weil es keine höhere Instanz in diesen Dingen gab. Man wiederholte gern die glücklichen Antworten, in welchen der Kritiker eine solche souveräne Stellung selbst dem König gegenüber zu wahren wusste.

Auch Boileau nun war kein eigentlicher Cartesianer, er gehörte nicht zur cartesianischen „Sekte". (Mme. de Grignan). Die Zeit der Begünstigung der Litteratur durch den König ist zugleich die Zeit der Verfolgung der cartesianischen Lehren. 1664 wird als das Jahr genannt, in welchem der König anfing,

---

[1] Vgl. Cousin, du vrai 211; auch schon Boileau in dem Brief an Perrault. — [2] Baillet 2, 239. 280.

[3] d'Alembert, éloge de B.; Bolaeana; L. Racine in der Biogr. seines Vaters.

Schriftsteller durch Pensionen zu belohnen. Kurz vorher waren die Schriften Descartes' auf den Index gesetzt worden, und der König entschloss sich, Rom in dieser Angelegenheit gefällig zu sein[1]). 1671 wird der Pariser Universität eine mündliche Weisung des Königs zugestellt, der Verbreitung der neuen Lehre keinen Vorschub zu leisten; 1675 ergeht ein ausdrückliches Verbot des Cartesianismus an die Universität von Angers. Es sind dieselben Jahre, in denen Boileau auf den Gipfel seines Ansehens gelangt. Das Jahr 1678 bezeichnet die Niederlage des Cartesianismus: das oratoire, die Brüderschaft, welcher Malebranche angehörte, und die bisher am eifrigsten für Descartes eingetreten war, schliesst ein Konkordat mit den Jesuiten und befiehlt ihren Mitgliedern, die Physik des Aristoteles zu lehren. Der Oratorianer Quesnel flieht nach Brüssel, zu dem gleichfalls verbannten Arnauld; „pourquoi m'engagerais-je à renoncer à la raison, à l'évidence, à ma liberté, si je trouve les opinions de Descartes meilleures que les autres en philosophie", so schreibt er in seinem Abschiedsbriefe. In demselben Jahre 1678 erregt das allgemeine Aufsehen die Ernennung Racine's und Boileau's zu Historiographen des Königs; sie begleiten seitdem den König auf seinen Feldzügen und nehmen eine bestimmte, wenn auch nicht unangefochtene Stellung am Hofe von Versailles ein. Während König und Hof den Einfällen Boileau's Beifall spenden, lässt Madame de Sévigné den ihr befreundeten Cartesianer Corbinelli bitten, gewisse Zirkel, in welchen allgemeine Themata besprochen zu werden pflegten, lieber gar nicht zu besuchen; der König habe überall seine Aufpasser, die jedes Wort hinterbrächten, das etwa zu Gunsten Descartes' gesagt würde. (1680.) Offenbar waren also solche Aeusserungen von Boileau und Racine nicht zu erwarten.

Die beiden Klassiker gaben hiernach keineswegs „ihren Sympathien für die bedrohte Philosophie Descartes' lauten Ausdruck[2])". Aber sie stimmten allerdings in ihren Gesinnungen nicht mit jener Verfolgung der Cartesianer überein, insofern sie eine Beeinträchtigung freierer geistiger Regungen

---

[1]) Cousin, fragm. philos. 3, 297—332. — [2]) Bouillier 1, 478.

überhaupt in ihr erblickten. Diess, nicht aber Jenes, beweist der im Jahre 1675 verfasste „arrêt burlesque“. Die Pariser Universität wollte vom Parlament ein rechtsgiltiges Verbot der cartesianischen Philosophie erwirken; man hatte sich bereits mit dem Präsidenten Lamoignon in Verbindung gesetzt. Dieser war ein Gönner und Freund Boileau's; er liess im Gespräche fallen, dass das Verbot, wenn in aller Form verlangt, nicht zu verweigern sein würde. Hierauf verfasste Boileau, gemeinsam mit Racine und Bernier, ein Schriftstück, welches er dem Präsidenten als das, auf die formelle Beschwerde der Universität hin zu erlassende Verbot zur Unterzeichnung vorlegen liess. „In Anbetracht, dass seit einigen Jahren eine Unbekannte, Namens Vernunft, in die Schulen einzudringen versuche, unterstützt von einigen Sektirern, die sich Gassendisten, Cartesianer, Malebranchisten und Pourchotisten nennen — sei vielmehr von Rechts wegen Aristoteles in Besitz und Nutzniessung der erwähnten Schulen zu schützen und die Vernunft aus ihnen für immer zu verdammen, ‚à peine d'être déclarée Janséniste‘.“ — Lamoignon erkannte den Verfasser und lachte herzlich über die Travestie, die sich rasch im Publikum verbreitete; die Universität stand von ihrem Vorhaben ab, und das Verbot unterblieb. — Das Dokument zeugt für den guten Humor und auch eine gewisse Freisinnigkeit seiner Verfasser, enthält aber nichts, was deren spezifisch cartesianische Gesinnung beweisen könnte. Auch kennen wir den einen Mitverfasser, Bernier, bereits als Schüler Gassendi's; demgemäss stehen die Gassendisten in der angeführten Aufzählung der verpönten Sektirer voran. Die Einzelheiten sind dem Gebiete der Physik und Medizin („Pourchotisten“) entnommen; unter den inkriminirten Schriften steht die Logik von Port-Royal und die Physik des Cartesianers Rohault neben der Gassendi'schen Schrift „adversus Aristoteleos“. Allerdings wird die Vernunft zum eigentlichen Gegenstand und Mittelpunkt der Angelegenheit gemacht. Boileau sagt bereits in der IX. Satire, 1667, gewissermaassen den „arrêt burlesque“ vorwegnehmend, von der Satire überhaupt:

„Et souvent, sans rien craindre, à l'aide d'un bon mot
Va venger la raison des attentats d'un sot. —“

Aber das Wort „raison" allein genügt noch nicht, um den Zusammenhang mit Descartes festzustellen.

Boileau äussert sich gelegentlich gegen Cartesianer, zwar nicht weil, aber ungeachtet dass sie es sind. Er will seine Gesinnung von den Bestrebungen eines Rohault so gut, als von denen eines Bernier unterschieden wissen[1]), will sich also ebensowohl von dem Cartesianer als von dem Gassendisten unterscheiden. Er dachte gering von Corbinelli[2]), einem der Apostel des Cartesianismus in der vornehmen Welt. Der Dichter Le Laboureur darf als ein treuer Anhänger Descartes' angesehen werden; wir finden ihn bei der Leichenfeier in Paris (1667) erwähnt[3]); in seinem Epos „Charlemagne" legt er den Vortrag cartesianischer Theoreme einem Engel in den Mund, und die Cartesianer waren stolz auf diese Verherrlichung ihres Meisters und seiner Lehre[4]). Aber die Dichtung erregte das ästhetische Missfallen Boileau's; er greift sie Ep. IX. mit einer bei ihm seltenen Derbheit an: „Unseliger Dichter! Condé (dem das Epos gewidmet war) wird nicht bis auf die zweite Seite lesen, er wird es wegwerfen, sein Kammerdiener mag sich im Vorzimmer mit dem Buche unterhalten."

In einem Falle erscheint der Kritiker sogar im Parteigegensatze zu dem Cartesianismus: in dem Streite über den Vorzug der Modernen vor den Alten. Diese Streitfrage beschäftigte die litterarische Welt in den letzten Dezennien des Jahrhunderts. Der Vorzug der Modernen wurde von Cartesianern und unter Berufung auf Descartes und Malebranche behauptet. Offenbar setzten sie sich hiermit in Gegensatz zu der klassischen Dichtung ihrer Zeit[5]). Diese hält, im Allgemeinen, ja sogar die Autorität des Aristoteles aufrecht; die Cartesianer sind dessen erklärte Gegner. Corneille und Racine bekennen sich zu der antiken Tragödie als zu ihrem unerreichten Vorbilde; Racine rief einst durch die begeisterte Vorlesung des Sophokleischen Oedipus einen Eindruck hervor, den seine Zuhörer höher schätzten mussten, als Alles

---

[1]) Ep. 5. — [2]) Bolaena. — [3]) Bouillier 1, 54.

[4]) Baillet, v. d. D. 2, 266. — [5]) Vgl. Hettner, Franz. Litt. 55

was die französische Bühne selbst ihnen darbot[1]). Nun richteten sich aber die Angriffe eines Perrault in seinen Parallelen gerade auch gegen die Dichter des Alterthums. Dagegen nimmt Fontenelle, und ähnlich Baillet, die antike Tragödie als etwas Vollkommenes von seiner sonstigen Bevorzugung der Modernen aus[2]). — Boileau trat erst nach einigem Zögern in den Streit ein; er liess sich bald zur Versöhnung bereit finden. Man hatte das „Brutus, du schläfst" auf ihn angewandt[3]); man erwartete also allgemein sein Eintreten für die Vorzüge der Alten und suchte ihn keinenfalls in den Reihen der Cartesianer.

2.

Die äussere Geschichte des Cartesianismus verläuft in solchen allgemein beachteten Diskussionen, welche ihn eben als Partei zeigen: der Eucharistie-Streit, welcher zur Verfolgung führte; der Streit über den Automatismus; der Streit über antik und modern. In ihnen tritt eine Verwandtschaft mit dem Geiste der klassischen Litteratur, mit den Bestrebungen eines Boileau, nicht hervor. Aber ebenso liegen sie auch weit ab von der eigentlichen Philosophie Descartes'. In ihnen allen ist die zu Grunde liegende Ansicht Descartes' von der Partei-Doktrin wohl zu unterscheiden. Beschreiten wir diesen Weg der Untersuchung. Wir gelangen dann zur Einsicht in die Prinzipien des Philosophen: diese sind das tief und dauernd Wirksame seiner Philosophie. Sie wirken unter der Oberfläche der cartesianischen Doktrinen um so unwiderstehlicher, als nicht sie zum Gegenstande der Streitfragen gemacht werden. —

Es hatte Bedenken erregt, ob die Lehre Descartes' von dem Zusammenhang der sinnlich wahrnehmbaren Ausdehnung mit der körperlichen Substanz dem Dogma der substantiellen Gegenwart des Leibes Christi im Sakrament nicht wider-

---

[1]) Wk. 1, 299. — [2]) Font. 4, 123; Baillet, Jugements 1, 132.
[3]) Ausg. St.-Marc 2, 132.

spreche [1]). Der Philosoph verweigerte Fernerstehenden jede Auskunft über diese, wie er sagte, rein theologische Frage. Eine erste Aeusserung hierüber gewann ihm jedoch Arnauld ab; wie er denn einzig dessen Einwendungen Zugeständnisse machte und ihnen gemäss sogar einzelne Aenderungen vornahm. Merkwürdig ist, dass auch auf ein anonymes Schreiben Arnauld's Descartes ganz besonders eingehend und entgegenkommend antwortete, ohne doch den Verfasser zu erkennen: offenbar fühlte er in der hier ihm entgegentretenden Denkweise sich von einem verwandten Geiste angesprochen. — Arnauld hat dann später die Ansicht Descartes' im Betreff der Eucharistie zu der seinigen gemacht. Sein calvinistischer Gegner Jurieu schrieb in seinem „Esprit d'Arnauld“: Port-Royal zeige in diesem Punkte mehr Neigung zum Cartesianismus als zum Christentum. Die Cartesianer suchten vergeblich, durch mühsame Subtilitäten [2]) und Anziehung der Väter der kirchlichen Autorität genugzuthun: hier war der greifbare Anlass gegeben, die neue Philosophie in die Verfolgung des Jansenismus mit zu verwickeln. Aus diesem Grunde konnte man bedauern, dass Descartes nicht bei seiner ursprünglichen Zurückhaltung verblieben ist. Immerhin war die Auskunft Descartes' an sich nicht Das, als was sie Aufsehen und Widerspruch erregte, nämlich eine theologische Spitzfindigkeit; sondern eine sich ihm aufdringende Folgerung aus dem Ganzen seiner Philosophie. Ihm lagen, schon durch seine Erziehung in La Flèche, nicht allein die religiösen Grundfragen, sondern auch die kirchlichen Dogmen und Institutionen naturgemäss nahe. So war ihm sicherlich die Transsubstantiation von selbst und unabhängig von den später geäusserten Bedenklichkeiten der Theologen eingefallen, wenn er über das Verhältniss von geistiger und körperlicher Substanz meditirte. Das dogmatische Problem bot sich ihm dar, wie etwa uns ein naturwissenschaftliches Problem sich darbietet, um daran ein spekulatives Ergebniss zu erproben. Es war seine vertiefte Einsicht in den Wesens-Unterschied von Leib und Seele, die

---

[1]) Baillet, 8. Buch, 9. Kap. — Bouillier, 1. Bd., 21. Kap.

[2]) Baillet, v. d. D. 2, 520/1.

sich hier zu bewähren hatte. Diess und nichts Anderes enthält seine vertrauteste und eigenthümlichste Aeusserung über die Eucharistie [1]). „Die wunderbare Verwandlung im Sakrament erklärt sich aus der natürlichen Verwandlung der Nahrung in unserem Körper. Dort vollbringen die Worte der Konsekration, was hier die Seele vollbringt, eine vollkommene Umordnung und Umformung der materiellen Partikeln." —

Die Wechselwirkung zwischen Seele und Leib scheint in ihren Einzelheiten den Inhalt desjenigen Cartesianismus gebildet zu haben, welcher eine Zeit lang in der grossen Welt beliebt war. Wenn Frau von Sévigné auf die cartesianischen Neigungen ihrer Tochter anspielt, so handelt es sich meistens um die natürliche Erklärung seelischer Regungen. Seine Hauptschrift über diesen Gegenstand, den traité de la nature des passions de l'âme, hatte Descartes ursprünglich nicht für die Veröffentlichung bestimmt; er theilte sich jedoch, als er sie schrieb, hierüber Chanut mit, der gerade damals begann, das Interesse der Königin von Schweden für Descartes zu erwecken, und verkehrte ferner in demselben Jahre 1646 über den Gegenstand mit der ersten Cartesianerin, der Prinzessin Elisabeth [2]). — Die Gemüthsregungen sind nach Descartes eine Trübung des reinen seelischen Prinzips durch die Einwirkungen des Körpers; Träger dieser Beziehungen sind die „thierischen Geister"; fällt jenes höhere Prinzip weg, so kann auch nicht mehr von Gefühlen in demselben Sinne gesprochen werden, es bleibt nur die Regsamkeit des seelenlosen Körpers übrig, als thierische Natur. Diess ist denn das berühmte Theorem des Automatismus im Zusammenhange der cartesischen Gedanken. Es ist bei Descartes ein Hilfsmittel, um die spezifische Beschaffenheit jenes höheren Prinzips im Menschen genau zu bestimmen. Das menschliche Gemüth schien ihm etwas gänzlich und wesentlich Anderes in sich zu enthalten, als alle Gefühlsregungen des Thieres. „Mögen immerhin Montaigne und Charron behaupten, es gäbe Unterschiede zwischen Mensch und Mensch, die grösser seien, als der Unterschied zwischen Mensch und Thier ist; so hat doch aber kein Thier

---

[1]) Bouillier 1, 442. — [2]) Baillet, v. d. D. 2, 280 ff. 290.

jemals in seiner Vollkommenheit es dahin gebracht, anderen Thieren durch Zeichen etwas deutlich zu machen, was ausser aller Beziehung zu seinen Leidenschaften gestanden hätte“ [1]). Das Vermögen des leidenschaftslosen reinen Denkens ergiebt sich als die unterscheidende Grundeigenthümlichkeit des Menschen: hierhin zielt, bei Descartes, auch der Automatismus. Dieses Vermögen, und nichts Anderes, soll menschliche Seele heissen. Einer der ersten und leidenschaftlichsten, freilich bald abtrünnige Schüler Descartes', der Utrechter Professor Regius, glaubte die anthropologischen Ansichten des Philosophen in der These wiederzugeben: die menschliche Seele sei dreifach: Denkvermögen, vegetative Kraft, bewegende Kraft der thierischen Geister. „Nicht diess Alles kann Seele heissen“, schrieb ihm Descartes [2]); „il n'y a qu'une seule âme dans l'homme, c'est à dire, la raisonnable; car il ne faut compter pour actions humaines que celles qui dépendent de la raison.“ Hiermit sind die grundlegenden Betrachtungen der zweiten Meditation zusammenzuhalten. „Der Mensch ist wesentlich nicht diese sichtbare Vereinigung von Gliedmaassen; er ist auch nicht etwa ein luftförmig in diesen Gliedern überall Vorhandenes; Alles was ich irgendwie bildlich mir vorstellen kann (que je puis feindre et m'imaginer), das ist nicht mein eigentlichstes tiefstes Ich, das ist nicht das wesenhaft Menschliche.“ —

Der Streit über antik und modern zeigte einen Gegensatz zwischen den Cartesianern und den klassischen Dichtern; dieser abstrakte, einheitliche Begriff vom Menschen ist beiden Theilen gemeinsam. Taine spricht von einer „abstrakten Welt“, Bouillier von dem „Menschen der Metaphysik“ als Gegenstand der klassischen Dichtung. In jenen Streit führte Fontenelle das allgemeingiltige Schema vom Menschen als Motiv der Versöhnung der Gegensätze ein. „Lasst uns die grossen Leistungen der antiken Menschheit anerkennen, aber nicht als etwas Unerreichbares anstaunen; wenn wir sie vollkommen nennen, warum sollten wir ihnen nicht gleichkommen?“ „En qualité d'hommes, nous avons toujours droit d'y prétendre“ [3]).

---

[1]) 9, 425. — [2]) 8, 512. — [3]) Digr. sur les Anciens e. l. Mod.

— Diess entspricht besser als die Perrault'sche Verachtung der Antike den Ansichten Descartes'. Dieser hatte seine Phisosophie sogar einmal selbst eine eigentlich sehr alte genannt [1]). Nur freilich wäre sie keine Philosophie, wenn sie auf Autorität sich begründete. Er äusserte sich skeptisch über alle blosse Gelehrsamkeit, wenn sie ihm den Weg versperren will, auf welchem er zu inhaltreichen Einsichten gelangte. Er sagt nicht: „ich vertraue mir mehr als allen Vorgängern, den Modernen mehr als den Alten"; aber wohl: „ich traue meiner Vernunft mehr, als der blossen Ueberlieferung und Hinnahme jedweder Autorität".

Hier sind wir nun von der Betrachtung der cartesianischen Doktrinen zur Wahrnehmung des eigentlichen Charakterzuges der Descartes'schen Denkweise gelangt.

Es ist eine bekannte Wendung Descartes', dass, ebenso wie alle nur autoritativen Lehrsätze, auch „Alles was wir von den Sinnen empfangen, einmal bei Seite gelegt werden muss, damit wir vernehmen, was die reine und unverdüsterte Vernunft uns sagt". Insofern man dieses Prinzip im Einzelnen auf naturwissenschaftliche Forschung anwandte, hat der französische Philosoph sehr bald, auch in Frankreich, Locke und Newton weichen müssen. Wenn jene cartesianischen Diskussionen der ersten fünfzig Jahre nach dem Tode Descartes' verhallt sind, steht hauptsächlich dieser Gegensatz zwischen Descartes und Newton in Frage; man versteht im achtzehnten Jahrhundert unter Philosophie Descartes' fast immer dessen physikalische Hauptsätze. Voltaire verhalf Newton zum Siege, d. h. die cartesianische Hypothese der Wirbel wurde so gut wie allgemein der Annahme der Gravitation aufgeopfert. Aber schon 1765 konnte Thomas in seiner von der Akademie gekrönten Lobrede auf Descartes ausführen, dass Dieser wenigstens als gleichberechtigter Vorgänger Newton's anzuerkennen sei. Er habe den entscheidenden Anfang gemacht, die Natur rationell zu begreifen. Er habe das prinzipiell Wichtige vollbracht, und es hebe desshalb sein Verdienst nicht auf, wenn eine bessere Hypothese über die physikalische Verfassung des

---

[1]) 9, 289.

Weltsystems die seinige verdränge. — Descartes' systematische Erklärungen und Erklärungs-Versuche bringen Methode in die naturwissenschaftlichen Betrachtungen; sie gewöhnen an die später überall vorausgesetzte Vorstellung von dem einförmig gesetzmässigen Wirken der Natur. „La pensée est la règle de la vérité des choses[1].“ Der Gesammtbegriff „Natur“ erscheint bei Descartes als Gegenbild des rationellen Denkens. Diess ist in einem Briefe an Mersenne[2]) ausgesprochen, aus welchem man sogleich ersieht, was für Begriffe von „Natur“ der Philosoph bei seinen Zeitgenossen vorfand. „Ihr sagt, der Schlag eines Hammers überrasche die Natur, der Art, dass sie nicht Zeit hat, ihre Kräfte zum Widerstande zu vereinigen. Das ist meinen Ansichten ganz und gar entgegen. Die Natur hat keine Kräfte zu vereinigen, und hat auch nicht Zeit nöthig für so etwas: mais elle agit en tout mathématiquement.“ Diess „mathematisch“ ist aber bei Descartes in einem genau bestimmbaren Sinne synonym mit „rationell“. „Die Fähigkeit des Begreifens (entendre) ist der Fähigkeit des Vorstellens (imaginer) nicht quantitativ sondern qualitativ überlegen. Was z. B. ein Tausendeck ist, begreife ich sehr klar, ganz und gar, mit einem Schlage („tout entier et tout à la fois“ — das „mathématiquement“ der eben angeführten Briefstelle); aber ich kann es mir nicht in demselben Maasse klar vorstellen[3]).“ So folgt denn: „Et même toute cette science que l'on pourrait peut-être croire la plus soumise à notre imagination, parce-qu'elle ne considère que les grandeurs, les figures et les mouvements, n'est nullement fondée sur ses fantômes, mais seulement sur les notions claires et distinctes de notre esprit[4]).“ — „Puisque l'auteur fait profession d'écrire méthodiquement, clairement et distinctement . . .“[5]) sagt ein (unbekannter) Korrespondent in seinen Einwendungen, gewiss mit vollem Recht, nur jedoch mit einem Anflug von Ironie, der hier wohl am wenigsten berechtigt ist. Denn in der That bezeichnet dieses bei unserem Philosophen immer wiederkehrende „clairement et distinctement“ den Kern reicher und fruchtbarer Gedanken: die einfache methodische Wendung

---

[1]) 2, 308. — [2]) 8, 206. — [3]) 2, 293. — [4]) 8, 529. — [5]) 7, 787.

ist gleichsam eine Formel für den Grundcharakter seiner Philosophie.

Die allgemeine Form des Gottesbeweises ist bei Decsartes die ontologische; die dem Philosophen eigenthümliche Ableitung ist eine neue Wendung des eben angedeuteten Prinzips. Die Grundlage des Beweises ist das unbedingte Vertrauen auf die Evidenz und Gewissheit der einfachsten Gegebenheiten des Bewusstseins. Descartes sagt von einem Schriftsteller: „Il examine ce que c'est que la vérité; et pour moi je n'en ai jamais douté, me semblant que c'est une notion si transscendentalement claire qu'il est impossible de l'ignorer.“ „Ich unterscheide in uns zwei Instinkte; der eine beherrscht uns insofern wir thierische Wesen sind, und ist fehlbar; der andere eignet uns als Menschen“: „il est purement intellectuel, c'est la lumière naturelle, ou intuitus mentalis, auquel seul je tiens qu'on se doit fier“ [1]).

Der Gottesbeweis vor allem gewann der Philosophie Descartes' ihre berühmtesten Anhänger, die Theologen Arnauld, Bossuet, Fénélon. Arnauld schreibt an Descartes [2]): „Die Gründe, welcher Ihr Euch hier bedient, scheinen mir nicht nur überaus sinnreich, wie alle Welt diess zugiebt, sondern auch ein wirklicher, sicherer Beweis zu sein.“ Genau so wollte es der Philosoph verstanden wissen. Denn es ist ganz undenkbar, dass er in dieser Grundfrage etwa nicht ganz aufrichtig verfahren wäre. Allenfalls mag einige absichtliche Zurückhaltung, wie er sie in dem Falle der Abendmahlsfrage anfangs innehielt, auch darin zu finden sein, dass er ausführlichere Erläuterungen des Gottesbegriffes selbst in seinen Schriften vermied. — Gleich aufrichtig eignen ihm Neigung und Vertrauen zum methodischen Raisonnement, und die Neigung zum kirchlichen Dogma. Die letztere erschliesst ihm die Theilnahme jener grossen Theologen; sie fühlen sich in ihrem Glauben bestärkt, und doch zugleich die spontane Reflexion kräftig und edel in sich angeregt: sie übernehmen zugleich mit dem kirchlich annehmbaren Theorem jene Vorliebe für die Methode und das Vertrauen zur Vernunft. Sind

---

1) 8, 168. — 2) 10, 141.

die cartesianischen Grundgedanken überall unterscheidbar von den cartesianischen Doktrinen, so dass sie deren Diskussion und Niederlage überdauern: so vermittelt in diesem prinzipiell wichtigsten Falle der Erfolg der Doktrin jene tiefgehende Wirkung, die als Achtung der Vernunft und Uebung rationeller Methoden sehr allgemein sich ausspricht.

Bereits im achtzehnten Jahrhundert wird die Beförderung der Methode des Denkens als das Verdienst Descartes' erkannt, während man sich von seinen einzelnen Lehren unabhängig macht. Fontenelle sagt: „Das Hauptsächlichste in der Philosophie und was sich von ihr aus überallhin verbreitet, ist die Art und Weise des begründenden Denkens (manière de raisonner); diese hat sich in unserem Jahrhundert ausserordentlich vervollkommnet .... Vor Descartes dachte man bequemer; er hat nach meiner Ansicht die neue Art und Weise eingeführt: diess ist sein Hauptverdienst, denn seine Philosophie selbst erfinden wir zum guten Theile falsch oder doch unsicher, nach eben den Regeln, welche er uns lehrte“ [1]). Aehnlich schrieb später Terrasson: „Wir verdanken der Philosophie Descartes', was seit der Zeit der Begründung der drei Akademien in allen guten Schriften herrscht: l'exclusion des préjugés, le goût du vrai, le fil du raisonnement“ [2]). In naher Beziehung zu unserer Untersuchung stehen die Worte Gaillard's (1765): „La raison et la méthode ont pénétré dans tous les genres. C'est depuis Descartes que les ouvrages sont bien faits, que les objets sont présentés dans l'ordre qui leur convient, dans le jour qui l'embellit, que l'érudition est sobre, que le bel esprit est décent, que le style est précis, que le génie est sage, que le goût est pur, que tous les arts peignent la nature et se rapprochent de la vérité“ [3]).

3.

Descartes liebte in seiner Jugend die Dichtkunst [4]). Später spricht sich seine maassvolle Schätzung der Poesie in einem

[1]) Wk. 4, 120. — [2]) Philos. applicable 140. — [3]) Bouillier 1, 490.
[4]) Baillet, v. d. D. 1, 19. 84.

Briefe an die Prinzessin Elisabeth aus: „Je crois que cette humeur de faire des vers vient d'une forte agitation des esprits animaux qui pourrait entièrement troubler l'imagination de ceux qui n'ont pas le cerveau bien rassis; mais qui ne fait qu'échauffer un peu les plus fermes et les disposer à la poësie. Et je prens cet emportement pour une marque d'un esprit plus fort et plus relevé que le commun“ [1]. Der Zufall, dass sein letztes Werk ein Gedicht auf den Westphälischen Frieden war, sei nur im Vorbeigehen erwähnt [2]. — Wichtiger als diese Einzelheiten ist eine Stelle aus seiner Erstlingsschrift, der Abhandlung über die Musik (1618 vollendet), welche eine allgemeine ästhetische Betrachtung anstellt. „Cet objet pour plaire doit être de telle façon qu'il ne paraisse pas confus au sens, qui ne doit pas travailler pour le connaître et le distinguer. De là vient qu'une figure, si regulière soit-elle, n'est pas agréable à la vue lorsqu-elle est embarassée de plusieurs traits“; eine Figur, „dont les parties sont plus égales et observent plus de symétrie, gène moins l'oeil qui le regarde; dont la raison est que le sens se satisfait bien davantage en cet objet qu'en un autre, où il y a un amas de parties qu'il ne peut appercevoir assez distinctement“ [3]. Diese Stelle konstatirt, dass bereits die sinnlichen Wahrnehmungsorgane in ihrer Vorliebe und Abneigung rationell verfahren. Sie begründet, zunächst in Beziehung auf das Auge, warum Deutlichkeit gefällt. — Descartes hat ferner die Briefe Balzac's ausführlich besprochen [4]. Die Art und Weise, wie er lobt, gleicht der Art und Weise Boileau's; wenn Dieser auch nicht gerade Balzac gelobt haben würde. Der Philosoph ergeht sich nämlich in einer weitläufigen Kritik verschiedener Stilarten; was er da angreift, griff später auch der klassische Geschmack an: „la feinte majesté de quelques termes abolis“ — „les équivoques ridicules“ — „les fictions poétiques“ u. a. Was ihm dagegen gefällt, bezeichnet er mit folgenden Worten: „On y voit des pensées très relevées, et qui sont hors de la portée du vulgaire, fort nettement exprimées par des termes qui sont toujours dans la bouche des hommes.“ — Genau so verlangt Boileau Einfachheit des

---

[1] 10, 297. — [2] Baillet 2, 395. — [3] 5, 446. — [4] 6, 189 ff.

erhabenen Stiles. — „De cette heureuse alliance des choses avec le discours, il en résulte des grâces si faciles et si naturelles, qu'elles sont très différentes de ces beautés trompeuses et contrefaites, dont le peuple a coutume de se laisser charmer . . . La pureté de l'élocution y règne, comme fait la santé dans le corps, qui n'est jamais plus parfaite que lorsqu'elle se fait le moins sentir." —

Ob Boileau Descartes' eigene Schriften gekannt habe, bleibt ungewiss. Er erwähnt ihn einmal in der für den Schreiber bezeichnenden Zusammenstellung: „M. Descartes, M. Arnauld, M. Nicole et tant d'autres philosophes et théologiens" [1]); ein anderes Mal nur als grossen Physiker [2]). Am nächsten stehen sich Beide in dem Ausdruck ihrer moralphilosophischen Ansichten. Hier ist der gemeinsame Grundgedanke Beider überall: die Ueberlegenheit des eigenen Innern über das wandelbare Aussen, und dem entsprechend, im eigenen Innern, der Primat der Vernunft. „Il faut avouer que la plus grande félicité de l'homme dépend du droit usage de la raison" und ähnlich heisst es bei Descartes [3]). „Ainsi donc, philosophe à la raison soumis", . . . „je songe à me connaître et me cherche à moi-même" . . . .

„Je songe à me pourvoir d'esquif et d'avirons,
A régler mes désirs, à prévenir l'orage,
Et sauver, s'il se peut, ma raison du naufrage.
. . . . plains toi de mon humeur légère,
Si jamais, entraîné d'une ardeur étrangère
Ou d'un vil intérêt reconnaissant la loi
Je cherche mon bonheur autre part que chez moi."

— so heisst es bei Boileau. Zwar erinnern diese Verse auch an Horaz, sprechen aber darum nicht weniger die eigene Gesinnung Boileau's aus. Ihm, wie dem Klassizismus überhaupt ist das Ideal des vernunftbeherrschten Menschen mit Descartes gemeinsam.

Descartes' Grundgedanken, das „clairement et distinctement", das Prinzip der Evidenz, erkennen wir in Boileau's ästhetischem Prinzip der Deutlichkeit wieder: aber neu und eigenthümlich

---

[1]) 3, 218. — [2]) 3, 224. — [3]) 9, 210.

gestaltet. Diess Verhältniss weist mehr auf eine mittelbare, als auf eine unmittelbare Abhängigkeit hin. In dem Kritiker müsste die gleiche Denkweise durch mittelbare Uebertragung, durch Lebenseindrücke und persönliche Beziehungen genährt und mannigfach angeregt worden sein. Gerade solche Beziehungen nun, aus denen sich eine mittelbare Abhängigkeit von Descartes sehr wohl erklärt, zeigt das Verhältniss Boileau's zu Arnauld und Port-Royal [1]).

Wir haben oben erwähnt, wie verwandt gerade die Sinnesart Arnauld's Descartes selbst anmuthete, und wie Arnauld's Cartesianismus die prinzipiell wichtigsten Lehren des Philosophen betraf. Er vor allem bürgerte die cartesianische Denkweise in Port-Royal ein, so dass sie sich hier in allgemein zugänglichen Leistungen verkörperte. Was Port-Royal seinen grossen Einfluss, über die Schranken der theologischen Partei hinweg, verschaffte, waren seine erzieherische Thätigkeit und seine methodisch-wissenschaftlichen Leistungen. Die „Methoden“ von Port-Royal waren die angesehensten Lehrbücher der Zeit. Den griechischen und lateinischen Lehrkursen hatte Arnauld eine Grammatik und eine Logik oder Kunst des Denkens folgen lassen. Sainte-Beuve nennt die letztere Schrift, in ihrem von Arnauld herrührenden Kern, geradezu eine Ausführung und Anwendung des Descartes'schen discours de la méthode. Als Descartes diesen zu veröffentlichen sich anschickte, 1636, dachte er seine Veröffentlichung einzuführen als „das Projekt einer allgemeinen Wissenschaft, welche unsere Natur zu ihrer höchsten Vollkommenheit zu steigern vermöchte“, und die Dioptrik, die Abhandlung über die Meteore und die Geometrie als Musterbeispiele dieser Wissenschaft zu geben, „derart dargestellt, dass die vorgetragenen Materien auch von Laien vollkommen aufgefasst werden könnten“ [2]). Sein Plan erfuhr dann durch die Umstände manche Abänderungen. Die Methoden von Port-Royal aber nahmen den hier von Descartes ausgesprochenen Lehrzweck wieder auf und führten ihn in seinem Sinne aus. Gerade also die ursprünglichen Bestrebungen des

---

[1]) Vgl. S.-Beuve, Port-Royal 5, 484 ff. — [2]) 6, 276.

Philosophen erfuhren in Port-Royal und durch Arnauld eine lebendige Fortführung.

Die berühmtesten Mitarbeiter Arnauld's sind Nicole und Lancelot. Diese Beiden geben gemeinsam einen ebenfalls zunächst zu Lehrzwecken bestimmten „delectus epigrammatum" heraus, eine Sammlung von Epigrammen und Sprichwörtern; dem Texte geht eine Abhandlung vorher „de vera pulchritudine et adumbrata, in qua ex certis principiis, rejectionis ac selectionis epigrammatum causae redduntur": der Verfasser ist Nicole [1]). Er bewährt sich hier als Cartesianer durch die autoritätslose, rationell-konstruktive Behandlung seines Gegenstandes; es findet sich keine Berufung auf Aristoteles, auch nicht, was für Port-Royal nahe läge, auf Augustin, den später André als ästhetische Autorität einführt. Im Einzelnen dürfte vielleicht die mehrfache prinzipielle Anziehung der Musik [2]) auf eine Beachtung des o. a traité de la musique von Descartes zurückweisen. — In dieser Abhandlung heisst es: „In der Beurtheilung von Schriftstellern weichen auch gelehrte Leute desshalb so sehr von einander ab, weil fast Niemand die Vernunft befragt und diese Gegenstände nach wahren und bestimmten Prinzipien erwägt, Jeder vielmehr eine schnell gefasste Meinung festhält und dem sinnlichen Eindruck folgt." „Ad rationis lumen quod unum certum et simplex est accedendum est. Ea porro rectā nos ad naturam deducet et id generatim pulcrum esse decernet, quod tum ipsius rei naturae, tum nostrae etiam conveniat." „Unde discas", heisst es weiter unten, „pulchritudinis fontem in veritate esse." Und ferner: „Poscit quidem omne genus orationis simplicitatem: sed ita simplicitas sublimitatem non refugit." — Diese Sätze stimmen mit den theoretischen Hauptsätzen Boileau's überein. Das Buch ist 1659 erschienen, so dass es auf die Bildung des damals Dreiundzwanzigjährigen sehr wohl eingewirkt haben kann. —

Arnauld selbst schrieb mehrere Jahre nach Boileau's art poétique einen ars praedicandi. Er erkannte Boileau als ihm nahestehend an. „Unter den Weltleuten haben wir keine

---

[1]) Chapelain mél. d. l. 27. — [2]) Del. epigr. 11. 12.

besseren Freunde als Despréaux und seinen Genossen Racine"[1]). Als Perrault die X. Satire Boileau's, gegen die Frauen, angegriffen hatte, erhob sich Arnauld in einem ausführlichen, ernst und nachdrücklich abgefassten Schreiben zur Vertheidigung des Satirikers. „Das setzt mir auf mein Grab," ruft Boileau aus, „schreibt es mit goldenen Lettern auf den kostbarsten Edelstein: Arnauld, le grand Arnauld fit mon apologie." — Auf Keinen sonst beziehen sich bei Boileau Ausdrücke einer so hingebenden Verehrung. Arnauld war nach Boileau's eignen Worten „derjenige berühmte Mann in Frankreich, den er am meisten bewunderte"[2]). Diese Anhänglichkeit machte den im Uebrigen fast allzu Schmiegsamen auch selbständig und kühn. Als man sich bei Hofe erzählte, dass der verbannte Arnauld sich in Paris verberge und die Häscher des Königs ihn suchten, sagte Boileau: „der König hat zu viel Glück; man wird Arnauld nicht finden." Diese viel wiederholten Worte, welche nach Einigen Boileau sogar an den König selbst richtete, waren insofern wirklich kühn, als Ludwig die Selbständigkeit der Genossen von Port-Royal sehr entschieden hasste, und es ihm demnach mit seiner Verfolgung Arnauld's völliger Ernst war; sie bekunden eine schöne innerliche Erregtheit zu Gunsten des Verfolgten.

Racine, dessen Lebensschicksal im litterarischen Auftreten wie in der späteren Hofstellung eng mit demjenigen Boileau's sich verband, war Zögling von Port-Royal. Er wurde 1655—58 in den Schulen von Port-Royal unterrichtet, also wenige Jahre nach Descartes' Tode, so dass er gewiss auch auf die Persönlichkeit des verehrten Todten hingewiesen und hierdurch beeinflusst worden ist. Jedoch ist auch in dieser Beziehung kein Einfluss Racine's auf Boileau, sondern ein Einfluss Dieses auf Jenen anzunehmen. Denn es war eine erhebliche Entfremdung des Tragikers von seinen früheren Lehrern eingetreten, und er hatte sogar gegen Port-Royal geschrieben; Boileau führte ihn, durch seine festere und selbständigere Verbindung mit Arnauld und Nicole, wieder zur Pietät gegen Jene zurück. Schon hieraus ergiebt sich, dass in dem Verkehr der Beiden

---

[1]) Reuchlin, Port-Royal 2, 448. — [2]) 2, 230.

das Verhältniss zu Port-Royal, und demnach mittelbar auch das zu Descartes, viel besprochen, und so in dem Einen wie in dem Andern weiter angeregt worden ist. —

Man könnte geneigt sein zu vermuthen, dass Malebranche, den Boileau kannte, ihn noch unmittelbarer mit Descartes verknüpft habe. Der kleine Zug jedoch, durch welchen wir von dieser Bekanntschaft erfahren, zeigt den Satiriker dem Philosophen gegenüber in sehr skeptischer Haltung. „Wer in aller Welt soll Euch denn verstehen", so wendet sich Boileau ab, als Malebranche ihm klagt, Arnauld habe ihn nicht verstanden. Der grosse Gegensatz also zwischen diesen beiden berühmten Cartesianern zeigt Boileau auf der Seite des letzteren; auch sachlich musste ihm offenbar die spekulative Fortführung Descartes' in Malebranche ferner liegen [1]), als die strikte Annahme und lebensvolle Anwendung der logischen Prinzipien bei Arnauld. Boileau stimmt daher wohl in einigen, von Descartes sich herleitenden, Grundansichten, wie Geringschätzung der „imagination", moralische Bedeutung des Irrthums, auch mit Malebranche überein, aber es spricht sich hierin kein näherer, charakteristischer Zusammenhang aus. Nur einmal zeigen sich Beide als näher zusammengehörig. Beide schreiben „de l'amour de Dieu", Boileau seine XII. Epistel 1695, Malebranche eine Abhandlung 1697. Hier ist ihnen derselbe Gegner gemeinsam: der Jesuitenorden und sein Organ, das journal de Trévoux. Gegen diese Zeitschrift, berühmt durch ihre Gegnerschaft gegen die freisinnigen Bestrebungen des achtzehnten Jahrhunderts, haben sich zuerst, bald nach ihrem Entstehen, sowohl Malebranche als Boileau zu wehren.

Der Begriff des „amor dei" hat eine wichtige Stelle in der Geschichte der Philosophie Descartes'. Er zeigt uns die Cartesianer in mannigfacher Entzweiung. Nicht nur steht auch hier Arnauld gegen Malebranche; hier behauptet Lamy die reine Vernunft-Liebe Gottes; Fénelon eine Liebe zu Gott, welche sogar gegen die eigene Seligkeit gleichgiltig mache; Bossuet, erschreckt durch dieses unkirchliche Paradoxon, schreibt gegen Diesen, der Wunsch nach Glück sei denn doch,

---

[1]) Vgl. die Wendung gegen die „rêveurs", Sat. 4.

in noch so subtilen Formen, das eigentlich Mächtige in dem natürlichen Menschen. Wir weisen hierauf hin, um an die mannigfache Verzweigung der Descartes'schen Wirkungen zu erinnern, die es denn auch begreiflich macht, wenn Boileau, scheinbarer Anti-Cartesianer in dem Streite über antik und modern, im Grunde doch von Descartes abhängig erscheint.

Denn der gemeinsame Kern jener divergirenden Ansichten über die Gottesliebe ist allerdings der Cartesianismus, wie der gemeinsame Gegner dieser ganzen Bewegung der Jesuitismus ist. Wir finden diesen gemeinsamen Kern bei Descartes selbst etwa in dem Schluss der III. Meditation. Hier unterbricht der Philosoph das Raisonnement, nachdem er seinen Gottesbeweis zu Ende geführt hat, und preist das Glück dieser Erkenntniss; das Jenseits verheisse als Seligkeit die Anschauung Gottes; so sei denn diese, da sie dem Philosophen auf Erden sich erschliesst, gewiss das höchste menschliche Glück. Offenbar weist diese Auffassung schon sehr bestimmt auf Spinoza's amor dei intellectualis hin. Daher konnte denn auch, was als Spinoza's Lehre allgemein erschreckte, dem scharfblickenden jesuitischen Theologen im Keime bereits bei Descartes sichtbar werden. Die Jesuiten lassen keinerlei spontane Erhebung, sondern nur die unbedingte Zerknirschung als Weg zur Seligkeit gelten. Der p. La Chaise suchte einst Boileau über die Bedeutung der „attritio“ zu belehren [1]). Um das spiritualistische Element in Descartes zu verspotten, bedienen sich die Jesuiten der Wendungen Gassendi's [2]). So hatte denn auch Descartes bereits bei Lebzeiten Anfeindung von Seiten einzelner Jesuiten, und Abweisung, Gleichgiltigkeit von Seiten der Jesuiten-Obern zu erfahren. Er suchte, als pietätsvoller Jesuitenschüler, der Erklärung einer wirklichen Gegnerschaft vorzubeugen; er mochte ahnen, wie bedrohlich seinen Anhängern diese Gegnerschaft nachmals werden würde. — Keiner ist von ihr schwerer betroffen worden, als der cartesianische Jesuit André. Gerade Dieser nun zeichnet sich durch eine bedeutsame Durchbildung jenes Begriffes der Gottesliebe aus.

Er unterscheidet nämlich die verschiedenen Neigungen da-

---

[1]) Boileau 3, 293. — [2]) Bouillier 1, 217.

nach, ob „la vue claire et distincte des perfections de l'objet" der Neigung vorhergehe, sie begleite oder ihr nachfolge; dem entsprechend, ob in ihnen das Gefallen (plaire) oder das Vergnügen (faire plaisir) vorwalte. Der erste, würdigste Fall eines vorwaltenden Gefallens, eines Ueberwiegens der klaren Einsicht in die Vollkommenheit des Gegenstandes habe statt in der Liebe zu Gott, und in der Anschauung des Schönen [1]).

Boileau hat diese Verbindung des Begriffs der Gottesliebe mit einem spekulativ-ästhetischen Grundbegriffe nicht gefunden. Sein Eintreten für den „amour de Dieu" ist abermals keine philosophisch-doktrinäre Parteinahme. Aber wohl ist es eine Parteinahme für Arnauld und Port-Royal; und zwar die ausdrücklichste insofern, als hier der Gegenstand ein theologischer, die Tendenz eine entschieden anti-jesuitische ist. Zwar sagt Boileau einmal, er meditire nie über die Lehre von der Gnade, ohne endlich auszurufen: wie weise ist Gott, und wie unweise die Menschen, wenn sie Streitfragen aus diesen Lehren machen [2]); aber ausser der skeptischen Verwahrung besagt diese Aeusserung doch auch, dass der Dichter sehr ernstlich mit sich selbst über solche Dinge zu Rathe ging. Erinnern wir uns, dass er seine Studien mit Theologie begonnen hatte; jetzt liess er sich wiederholt darauf ein, gegen jesuitische Theologen persönlich den „amor dei" mit Lebhaftigkeit zu verfechten. Dem entspricht der dichterische Schwung seiner Epistel über die Liebe zu Gott. Wir sehen Boileau mit Herz und Gesinnung an dieser Frage betheiligt: eben wie auch sonst Herz und Gesinnung ihn mit Port-Royal verbanden.

Diese Beschaffenheit der Beziehungen Boileau's zu den Gelehrten von Port-Royal beweist theils die in Boileau vorhandene Neigung zu kraftvollen geistigen Bestrebungen; theils haben jene Beziehungen, und insbesondere wohl die ästhetische Schrift Nicole's, diese Anlage bestimmter ausgebildet. So erwuchs denn diejenige Sinnesart in ihm, die es ihm möglich machte, seine kritischen Erfahrungen zu einem ästhetischen Gedanken zu verdichten.

---

[1]) Essai sur le beau 429 ff. — [2]) 3, 359.

3. Kapitel.

Der klassische Geist.

1.

Was Boileau und das grosse Zeitalter schufen, nennt ein französischer Schriftsteller einmal eine litterarische Religion. Es ist eine Form des Fühlens und Denkens: sie gewinnt in dem art poétique einen sehr kenntlichen Ausdruck; aber wie sich die Prinzipien dieser Dichtung aus den mannigfaltigsten Einflüssen ableiten, so herrscht auch jene Form des Fühlens und Denkens weit über das Gebiet der Rhetorik und Poetik hinaus. Guter Geschmack: so heisst sie in den schönen Künsten; Methode: so nennt sie sich in Wissenschaft und Philosophie. Eine litterarische und ursprünglich rein sprachliche Tendenz, die Richtung auf das Korrekte; und eine Tendenz des philosophischen Denkens, die auf feste prinzipielle Normen dringende Vernunft: diese vereinigen sich, wie zwei gleich gerichtete Wasserläufe zu einem schiffbaren Flusse zusammenströmen. Diese Form der Intelligenz, welche das denkende und schreibende Frankreich, als eine Erbschaft des grossen Zeitalters, für seine ferneren Aufgaben mitbringt, nennen wir (nach Taine) den klassischen Geist.

Die Poetik Boileau's gilt heute für abgethan. Aber die Prinzipien, welche in ihr zum Ausdruck kamen, wirken in Frankreich beständig fort. Sie sind zu Prinzipien einer sehr umfassenden, festen und einheitlichen Zivilisation geworden.

Der Franzose selbst mag in dieser Zivilisation die Unterschiede der heutigen Formen von dem sogenannten *ancien régime* deutlicher empfinden; dem fremden Betrachter wird bei jeder Berührung mit dem französischen Wesen kenntlich, wie viel sich seit damals bis heute gleich geblieben ist.

Um vom Litterarischen zu beginnen: die französische Prosa macht noch heute in ihrer trotz einzelner Neuerungen immer gleichmässigen Form das Prinzip Boileau's zu dem ihrigen. Vollendete Sicherheit und mathematische Exaktheit des Vortrags herrschen so gut im Roman und im litterarischen Essay, als etwa in den durch diese Vorzüge berühmten mathematischen Lehrbüchern selbst. Man hat von den Alten gesagt: Schriftsteller sein, hiess bei ihnen gut schreiben. Die Franzosen bemühen sich um ein gleiches Lob. Eine sprachliche Willkürlichkeit macht einen neu auftretenden Schriftsteller sofort unmöglich: „il ne sait pas le français." Will wirklich einmal ein Romancier auch in der Form etwas Neues wagen, welch' ein Aufwand von theoretischen Ueberlegungen und Erörterungen, ja man möchte sagen, von Muth und Gesinnung wird da gefordert. — So scheint es mir z. B. mit Flaubert bewandt zu sein. Man versichert, dieser interessante Schriftsteller habe auch in der Form etwas gänzlich Neues gewollt. Wir fragen, worin dieses gänzlich Neue bestehe? Er habe versucht, so heisst es dann, in ungebundener Rede dennoch einen unmittelbaren, gleichsam musikalischen Ausdruck der Gefühlsstimmungen, noch mehr einen genau entsprechenden, gleichsam malerischen Ausdruck für Situationen und Gestalten zu geben. Zu diesem Zwecke wagt er das Ungeheure: abnorme Satzstellungen, neue Wortbildungen. Als Unternehmen wäre nun dieses Alles in Deutschland nichts Neues. Aber es soll nicht geleugnet werden, dass eine solche Erscheinung in der französischen Litteratur sich mit grösserer Prägnanz kundgiebt; eben weil festere Formen da sind, welche nur die Wahl lassen, sich in sie zu fügen, oder sie mit offener Gewalt zu bekämpfen.

Die Korrektheit der Form zeigt sich in wohlthätigster Wirkung auf dem Gebiete des Theaters. Hier ist sie für uns Deutsche beschämend. Denn nach wie vor übernehmen

die deutschen Theater in Operette und Lustspiel einen grossen Theil des französischen Repertoires. Angenommen nun, ein solches Stück ist, als Kunstwerk betrachtet, werthlos, wie diess wenigstens in dem erstgenannten Genre die Regel ist. Dann giebt aber die französische Aufführungsweise der Sache immer noch einen gewissen Reiz. Es tritt die schauspielerische Virtuosität hinzu; der Gegenstand des Stückes wird von den besseren Darstellern, wenn er künstlerisch nichts sagt, durch eine Art von fein ironischer Behandlung eliminirt, und als eigentlicher Gegenstand ihrer Leistung erscheint die einzelne Situation, die einzelne Attitude. Hier zeigt sich dann eine sehr reizvolle Angemessenheit und Abgemessenheit der Form. Wo der deutsche Schauspieler viele Hin- und Herbewegungen ausführt, wirkt der französische Schauspieler durch die unfehlbare Sicherheit einer einzigen Gebärde. „Die seichtesten theatralischen Machwerke wirken auf den kleinsten Pariser Theatern angenehm, ja ästhetisch befreiend auf uns, weil sie nie anders als durchaus korrekt und sicher in allen Theilen aufgeführt werden.“ Mit diesen Worten stellt Wagner das französische Theater als in dieser Beziehung musterhaft für uns Deutsche dar. Er wollte, dass die von ihm gestellten hohen Aufgaben deutscher Kunst sich eine ähnliche formale Sicherheit zum Organe schüfen.

Im weiteren Zusammenhange hiermit steht, dass noch heute eine gewisse Sicherheit der französischen Verkehrs- und Lebensformen den vorurtheilslos hinzutretenden Fremden wohlthuend anspricht. Man fühlt, dass es wünschenswerth wäre, auf Dergleichen nicht völlig verzichten zu müssen, auch wenn man Freiheit und Innerlichkeit als die eigentlichen an den Verkehr zu stellenden Anforderungen erkennt. Soll menschlicher Verkehr wirklich Leben und Seele besitzen, dann nehmen wir in Jedem eine ureigene Anlage an, welche ein Recht darauf hat, sich auch eine selbsteigene Form zu ihrer Kundgebung allmählich auszuprägen. Das Allgemeingiltige eines solchen Verkehrs wäre das unermüdliche, immer zu erneuende Eingehen in die Innerlichkeit des Einzelnen: woraus wohlthuende Formen des Verkehrs sich immer wieder neu ergeben würden. Versucht man sich an der Bildung solcher Lebens-

formen, so erfährt man wohl, dass die Stabilisirungen der Konvention das Bessere ebenso oft hindern als befördern. Hier würde also sich Mancher versucht finden, für die deutsche Formlosigkeit von vorneherein Partei zu nehmen. Ihre Willkür spricht uns immer noch menschlich an, während uns die Abgemessenheit eines französischen Tageslaufes versteinert. Wir finden einen wahren Mikrokosmos in dem deutschen Kleinbürger, wenn wir ihn mit dem Pariser *épicier* vergleichen. Nur freilich begegnet uns jetzt in unseren deutschen Grossstädten immer häufiger die durch das letztere Beispiel angedeutete Lebensgestalt. Dieser aber wäre durchaus, wie den deutschen Uebertragungen französischer Theaterstücke, auch die entsprechende Korrektheit der Form zu wünschen.

Diess ist ein Ausblick über weitreichende zivilisatorische Wirkungen des ästhetischen Denkens hin. Aber vor allem haben uns Boileau's Ansichten hier nicht als Ausdruck einer Zivilisationsform, sondern sein „beau par la vérité" hat uns als ästhetisches Prinzip zu beschäftigen. Haben wir es mit Recht so genannt, so muss sich nachweisen lassen: dass ein Zug des künstlerischen Schaffens und des künstlerischen Eindrucks in ihm zum Bewusstsein komme.

Leonardo da Vinci wird von Goethe mit folgenden Worten charakterisirt:

„Die mannigfaltigen Gaben, womit ihn die Natur ausgestattet, concentrirten sich vorzüglich im Auge. . . . Wie des Auges Fassungskraft und Klarheit dem Verstande eigentlichst angehört, so war Klarheit und Verständigkeit unserm Künstler vollkommen zu eigen; nicht verliess er sich auf den innern Antrieb seines angeborenen, unschätzbaren Talentes, kein willkürlicher, zufälliger Strich sollte gelten, Alles musste bedacht und überdacht werden. Von der reinen erforschten Proportion an bis zu den seltsamsten, aus widersprechenden Gebilden zusammengehäuften Ungeheuern sollte Alles zugleich natürlich und rationell sein."

„Natürlich und rationell." So begegnen uns hier in einer scheinbar ihrem Gegenstande und ihrer Abfassung nach ferne

abliegenden ästhetischen Skizze die Grundworte des französischen Klassizismus.

In der That aber ist diess Zusammentreffen nicht zufällig. Die Kunstweise Leonardo's wird hier, nach der Schilderung Goethe's, zu einem Belege dafür, dass wirklich das klassische Prinzip einen Charakterzug echten künstlerischen Schaffens andeute. Dass nun gerade eine Kunst-Erscheinung der Renaissance diesen Beleg liefert, kommt daher: dass ein Band historischen Zusammenhanges von der Kunstweise der Renaissance zur Entstehung des französischen Klassizismus hinüberleitet.

Ein freudiger Realismus waltet in den Kunsterscheinungen der Frührenaissance, und auch in der Kunstweise Leonardo's. Von ihm sind uns z. B. Skizzenblätter erhalten, auf welchen, Kopf an Kopf, alle menschlichen Sonderbarkeiten, deren der Blick des genialen Meisters nur irgend habhaft wurde, zu einem humoristischen Chaos vereinigt sind. Da ist keine Runzel, Falte und Wärzchen, kein böser Blick und keine Ungestalt der Nase und des Kinns, die nicht höchst natürlich zur Erscheinung kämen. Plötzlich erscheint mitten darunter eine jener zarten Contouren, wie ihrer vor und nach Leonardo kein zweiter fähig ist: auch sie sehr wahr und wirklichkeitsgetreu, dem lieblichsten Einfall der Natur mit sinnvoller Sicherheit nachgebildet. In jenen grotesken Gebilden hat die Hand dem Blick und dem charakterisirenden Verstand gehorchen gelernt. Sie vermag nun das Edle wie das Unedle nachzubilden, „natürlich und rationell zugleich". — Leonardo's Zeichenweise aber wird Muster für die Späteren. Lassen wir hier einmal die Einwirkung der antiken Statuen auf die Zeichnung der Maler dahingestellt, weil sie mehr als eine Hilfe, denn als ein die Sinne und die Hand ausbildender Trieb gewirkt zu haben scheint. Hier bei Leonardo sehen wir wirklich einen solchen, Blick und Hand entwickelnden, geistigen Antrieb am Werke. Was fernerhin als exemplarisch und korrekt gilt, entsteht hier vor unseren Augen aus dem Rationell-Natürlichen.

Leonardo richtete die erste Zeichenakademie ein. Die Malerschulen und Akademien, welche sodann in immer grösse-

rer Anzahl sich bilden, halten fest, was durch die sogenannte Renaissance für die Kunst gewonnen ist, wenn die treibenden geistigen Kräfte, denen die Blüthe der Kunst entwuchs, nicht mehr leben, sondern vor der Zeit erstickt, erloschen sind. Der akademische Kanon ist eines der kenntlichsten unter diesen Ergebnissen. Dem Schüler wird gelehrt, wie durch eine bestimmte Linienführung eine Lippe oder ein Augenbogen naturgetreu nachzubilden sei. Diese nun stabile Linienführung war aber durch das lebensvolle Sehen und straffe, sichere künstlerische Ausführen der grossen Meister erst zu erfinden gewesen.

In der Zeit nun, in welcher bereits der klassisch-akademische Geist die Erbschaft der Renaissance in Italien im Allgemeinen angetreten hat, strömt geistiges Leben von da nach Frankreich hinüber. Leonardo selbst war in Frankreich gestorben. Jetzt sehen wir Cellini am Hofe von Fontainebleau. Tasso feiert in Paris Triumphe. So im Grossen, so auch im Kleinen und Allgemeinen: da diese Uebertragung durch politisch-kirchliche Verhältnisse befördert und begünstigt wird. Was insbesondere die Malerei angeht, so setzt die klassische Kunst der Franzosen die Traditionen eines Giulio Romano und der Caracci's fort; Le Brun und Poussin lernen von den Italienern; und jene Gemälde in der Gallerie von Versailles, für welche Boileau und Racine ihre erhaben-einfachen Unterschriften verfassten, zeigen, was aus den künstlerischen Keimen der italienischen Renaissance auf französischem Boden zu entwickeln gewesen war.

Der Geist der klassischen Poetik entsprach dem Geiste der klassischen Maler. Le Brun malt Ideale der Rhetorik; wer andererseits seiner Einbildungskraft nachhelfen will, um Racine's Helden mit Augen zu sehen, mag diess durch einen Hinblick auf die Gemälde von Versailles versuchen. Lässt sich mit einiger Bestimmtheit aussprechen, was dieses in beiden Kunstarten Gemeinsame sei? Ich glaube, so weit diess möglich ist, sprechen es Boileau's Prinzipien aus.

Ein Prinzip ist ästhetisch, insofern es nicht nur auf Eine Kunstart anwendbar ist; während es in dem Falle der Anwendbarkeit auf nur eine Kunstart ein technisches Kunst-

theorem genannt werden müsste. Nun entnehmen die Maler des französischen Klassizismus den Traditionen der Renaissance die bewusste Sicherheit der Zeichnung. „Beau par la vérité." Durch diese Beziehung rechtfertigt sich Boileau's Grundwort als eine ästhetische Einsicht. Es kommt ein Bestandtheil künstlerischen Schaffens in ihm zum Bewusstsein: denn aus ursprünglichem künstlerischen Schaffen sahen wir bei Leonardo die Korrektheit der Kontour hervorgehen. Freilich nur ein einziger Bestandtheil! Der naturalistische Reichthum, die seelenvolle Tiefe eines Leonardo kommen in dieser Aesthetik keineswegs zu ihrem Rechte. Diese Züge scheinen vielmehr durch eine Art von historischer Absichtlichkeit in Kunst und Geschmack vernachlässigt; damit zunächst Ein Zug des Künstlerischen als allgemeinverständliches Prinzip zur Wirkung auf weiteste geistige Bereiche gelange.

Man erprobe die Giltigkeit dieses einfachsten ästhetischen Prinzipes auch an möglichst einfachen künstlerischen Erfahrungen. Der Dilettant erinnere sich des innigen Behagens, welches er empfand, wenn er ein Vorbild wirklich getreu nachzubilden sich bemühte. Sei es ein Gegenstand der Natur, sei es ein Lieblingsbild, sei es auch nur eine gute Unterrichtsvorlage: wird nur mit Hingebung gearbeitet, so ist auch sogleich das Entstehen jeder einzelnen, an sich nichtssagenden Linie von entschiedenstem Wohlgefallen begleitet. Seele waltet in Blick und Hand. Es ist das elementare Phänomen des künstlerischen Bildens.

Haben wir so die ästhetische Formel erprobt, indem wir die in ihr enthaltene Kunst-Erfahrung nachwiesen, so ergiebt sich hierdurch noch Ferneres. Schon hierdurch nämlich erklärt sich, warum der Klassizismus in den Naturalismus kontinuirlich übergeht. Der ästhetische Werth des Nachahmens oder Nachbildens war schon durch die klassische Formel verstanden. Wurde nun die Natur der Gegenstände, die Mannigfaltigkeit der Dinge mehr und mehr beachtet, so erweitert sich die Bedeutung des rien n'est beau que le vrai, ohne dass es seine Geltung verlöre. Diesen Uebergang werden wir im ersten Kapitel des folgenden Abschnittes darstellen.

2.

Verbreitung und Geltung des klassischen Geistes wären nun noch durch einige Beispiele zu illustriren. Beim Ueberblick über diese Beispiele tritt zweierlei hervor, worauf die eben versuchte allgemeine Darstellung bereits vorbereitet hat. Erstens: der klassische Geist zeigt sich in den Kundgebungen verschiedener Gebiete; also hauptsächlich zwar auf dem Gebiete der Eloquenz und Poesie, aber auch in der Litteratur der bildenden Künste. Und zweitens, was an die zuletzt gemachte Andeutung anknüpft, er zeigt sich nicht nur in den Schriften einer bestimmt abzugränzenden Periode, sondern wirkt neben der Richtung auf das Natürliche fort, wie andrerseits auch diese Richtung sich schon sehr frühe unter der Herrschaft des klassischen Geistes kundgiebt. So ist der klassisch gesinnte Buffon Zeitgenosse des Naturalisten Diderot; andererseits schrieb Dufresnay, ein erster Verkündiger der Nachahmung der Natur, sogar vor Boileau. —

Ebenfalls vor Boileau's art poétique hatte Bernard Lamy, „grand cartésien, mais à la manière libre du P. Malebranche“ (André), eine Rhetorik erscheinen lassen. Sie stellt sich durch ihren Nebentitel art de parler neben die cartesianische Logik von Port-Royal. Art de penser, art de parler, art de prêcher (Arnauld), art de vivre (André): so lehrt der klassische Geist auf allen Gebieten kurz und gut, worauf es ankommt, und wie man es machen muss; „comme il faut . . .“ Die Simplizität der Prinzipien und die Enge des in Beachtung gezogenen Stoffes bringt eine Sicherheit des Vortrags hervor, welche keine Einwendungen zu gestatten scheint. Qui ne sait se borner ne sut jamais écrire, sagt Boileau. Alle Schriftsteller der klassischen Richtung arbeiten nach dieser Regel. Wir finden bei Lamy unter Anderem den Vorschlag zu einer neuen Sprache, deren Grammatik in weniger als einer Stunde zu lernen wäre. Weiter konnte man die cartesianische Tendenz auf Vereinfachung des Wissens gewiss nicht treiben.

„Il n'y a que la vérité, ou l'apparence de la vérité qui persuade,“ heisst es in diesem Buche. Die in dem Satz ent-

haltene Alternative ist keine müssige Wortfügung. Bereits in der Poetik war ein Unterschied zwischen der Forderung der Wahrscheinlichkeit und der der Wahrheit festzustellen. Lamy's Rhetorik zeigt nun diesen Unterschied sogar als Gegensatz. Mag auf das Volk immerhin nur der Schein des Wahren wirken, so soll doch der Redner diese Wirkung verschmähen. Er gebe Wahrheit in demselben strengen, eindeutigen Sinne wie der Philosoph. Von Diesem unterscheidet ihn nur die praktische Seite seines Unternehmens; denn während der Philosoph zufrieden ist, wenn er seine Prinzipien als die Stützpunkte seines eigenen Denkens und Verhaltens ausgesprochen hat, will der Redner den Geist seiner Zuhörer in der Richtung auf Wahrheit in Bewegung setzen. — Lamy überträgt nun aber seine Bevorzugung der Wahrheit vor der Wahrscheinlichkeit nicht auf die Poetik. Vielmehr sieht er die apparence de la vérité als das hauptsächliche Mittel der poetischen Wirkung an. Aber er denkt daher auch von der Dichtkunst überhaupt gering. Ueber diese Wirkung durch den Schein des Wahren drückt er sich unfreundlich genug dahin aus, dass eben die Lüge nur durch ihn angenehm werden könne. Das künstlerische Erfinden erscheint ihm als Lug und Trug! Ein merkwürdiges Ergebniss der einseitigen Verstandesausbildung. Wirklich giebt es unter dem Primat der Raison für Auffassung der Kunst nur diese beiden Möglichkeiten. Entweder man billigt oder gestattet doch wenigstens das Dichten, und unterwirft es dann dem Gebote der Wahrheit. Oder wenn man hierzu nicht gelangt, sondern die Dichtkunst auf blosse Wahrscheinlichkeit eingeschränkt findet, so sieht dann der konsequente Rationalist nicht ein, wozu überhaupt das Dichten gut sei. Hatte schon Descartes die Neigung Verse zu machen als eine Anwandlung der thierischen Geister erklärt, so tritt nun in seiner Schule die Ansicht auf, dass das Dichten eine gefährliche und nicht eigentlich menschenwürdige Anwandlung sei. So enthalten denn die Bemerkungen über Poetik, mit welchen unser Oratorianer die späteren Ausgaben seiner Rhetorik begleitete, der Hauptsache nach Warnungen vor der Poesie.

Inzwischen hatten sich nun aber nicht nur Boileau, sondern

auch andere denkende Männer einer ernsten Befassung mit dem Dichterischen zugewandt. Pater le Bossu hatte 1675 sein Buch über das Epos veröffentlicht. Le Bossu ist ein Bundesgenosse Boileau's, welch Letzterer wenigstens an seinem Theile für Jenen sich erklärte [1]). Ihre Prinzipien stimmen überein. „Les arts ont cela de commun avec les sciences, qu'ils sont comme elles fondés sur la raison, et que l'on doit s'y laisser conduire par les lumières que la nature nous a données" [2]). Aber le Bossu hält weniger streng als Boileau die rein ästhetische Konsequenz dieses Satzes fest. Er folgert aus ihm: „le premier but du poète est d'instruire", womit für eigentliche Aesthetik nichts gewonnen ist. Wir sehen, dass Boileau's so überaus einfacher Grundsatz keineswegs ein Gemeinplatz war; der entschiedene Gedanke „beau par la vérité" ist trotz aller Analogien und Zusammenhänge mit voller Bestimmtheit nur von ihm gehegt und ausgesprochen worden. Die geringere Energie des ästhetischen Denkens setzt unter Anderem gerne für die „raison" den „bon sens" ein. Aus der ersteren war die positive ästhetische Anregung zu vollendeter Deutlichkeit zu gewinnen. Aus dem bon sens gehen immer nur Korrekturen hervor. Man sehe Bossu's Auseinandersetzungen über das Wunderbare. Diese für die fernere Aesthetik wichtige und von den Engländern, Schweizern und Italienern ernstlich in Betrachtung gezogene Kategorie begegnet uns hier zuerst. Sie nennt sich zunächst l'admirable, dann le merveilleux. Das Erstere stellt die klassizistische Reduktion des Letzteren dar. Admirabel, sublim sind die Helden Corneille's und Racine's; das Merveillöse hingegen wird höchstens zu dulden sein. Jedoch nöthigte das Epos, davon im Unterschiede von dem schlicht Erhabenen zu sprechen. Wie weit ihr nun in dem eigentlich Staunenerregenden gehen dürft, darüber befragt euren gesunden Sinn und Verstand.

Eine ästhetische Erörterung im eigentlichen Sinne ist le Bossu's Auseinandersetzung über die Einheit [3]). Der Autor macht den Versuch, einen Grund für die allgemeine Empfehlung der Einheitlichkeit anzugeben. Ein Kunstwerk muss

---

[1]) 3 krit. Refl. — [2]) p. 1. — [3]) 10.

einheitlich sein, damit man es übersehen kann: so werden wir das Prinzip der Einheit, im nächsten Kapitel, hauptsächlich von Malern begründet finden. Le Bossu äussert sich ähnlich, nur dass er sich nicht auf die Gegenwart in der Anschauung, sondern auf die Gegenwart im Denken bezieht. „Il n'y a rien qui puisse mieux produire ces effets, que de préposer une seule idée, et de si bien ramasser toutes choses, que l'on puisse les avoir présentes toutes à la fois.“

Nicht viel später, als diese Bücher erschienen, liess die Akademie durch ihren beständigen Sekretär Dacier an Fénélon die Bitte richten, er möge sich darüber aussprechen, was nach seiner Ansicht Förderlichstes fernerhin in Sachen der französischen Litteratur zu geschehen habe. Fénélon hatte in dem Briefe, mit welchem er diese Bitte beantwortete, zunächst auf Sprachliches einzugehen, anknüpfend an den Plan eines akademischen Wörterbuches. Er hatte sich aber auch darüber zu äussern, welche Richtung in der Litteratur zu befördern sei, und diess gab Gelegenheit, von Prinzipien der Beredsamkeit und Dichtkuust zu sprechen. Was das Sprachliche angeht, so empfindet Fénélon bereits, dass mit Erreichung völliger Korrektheit eine Verarmung der Sprache eingetreten sei. Er macht einen merkwürdigen Vorschlag, wie man dieser Verarmung abhelfen könne. Man solle bei vorkommendem Bedürfniss ein neues Wort schaffen und es dann von Akademie wegen, aber behutsam, durch Vermittlung der Konversation, in Umlauf setzen [1]. — Was das Aesthetische anlangt, so giebt er ein förmliches projet de poétique. Hat man sich durch die beiden angeführten Schriften mit der klassischen Denkweise vertraut gemacht, so wird man Satz für Satz voraussagen können, was Fénélon als wünschenswerth bezeichnen wird: Warnung vor dem équivoque [2], den jeux d'esprit [3] und der imagination [4], Empfehlung des Klaren [5], Einfachen [6], Wahren [7]. „Un auteur ne doit laisser rien à chercher dans sa pensée“, erinnert wörtlich an Boileau, den Fénélon zwar erwähnt, aber hier nicht zitirt. Das Einfache ist erhaben,

---

[1]) 3, 321. — [2]) 318. — [3]) 320. — [4]) 333. 339. — [5]) 331. [6]) 334. — [7]) 337.

heisst bei Fénélon: „je veux un sublime si familier, si doux et si simple, que chacun soit d'abord tenté de croire qu'il l'aurait trouvé sans peine, quoique peu d'hommes soient capables de le trouver.“ Fénélon spricht in diesem Sinne von einem grand facile, von einem beau commode [1]). Die Schrift ist gerade durch dieses exakte Noch-einmal-sagen der klassischen Grundgedanken interessant. Denn wenn uns der Inhalt ihrer Sätze, wie wir sehen, nirgends überrascht, so hat es aber wohl etwas wirklich Ueberraschendes, das Wohlbekannte wie etwas Neues mit grösster Lebhaftigkeit vortragen zu hören. Musste denn nicht die Akademie erstaunt sein, von dem angesehenen Manne auf ihre Frage einen Bescheid zu erhalten, den sie sich in jedem Augenblicke selbst hätte geben können, wenn sie einige erfolgreichste Erscheinungen der Litteratur, wie Boileau's Poetik, auch nur mit einem Blicke beachtete? Offenbar befürchtet Fénélon keineswegs eine solche Aufnahme; er bringt seine Gedanken mit einer gewissen Festigkeit vor, sogar als etwas gewagt, aber: versucht es nur mit ihnen, so werden sie sich schon erproben. — Wir haben hier in einem merkwürdigen Phänomen Das vor uns, was man später den unhistorischen Sinn nennt. Man hält sich in dieser Epoche sehr leicht für original. Man kam sich eben in Allem, in dem Ganzen der Zivilisation, als urneu vor. Für die damals Schreibenden begann die Welt so zu sagen mit der Renaissance. Wiederum zur Renaissance verhielt sich im französischen Bewusstsein das grand siècle wie der Kosmos zum Chaos. Indem man die spärlichen Früchte einer Pflanzung sammelte, welche in einer besseren Zeit gepflanzt und inzwischen gar mannigfach verwüstet worden war, sprach man nun getrost jeden Baum, der etwas hergab, als Eigenthum an, und verhielt sich so, als hätte man ihn eigenhändig aus dem Boden gezogen. Wie mit den Leistungen der Vergangenheit, machte man es dann unwillkürlich auch mit den Leistungen der Zeitgenossen.

In Fénélon's Brief an die Akademie ist nun aber die Lebendigkeit des Vortrags wirklich ein originales Moment. Die Schlichtheit des Grossen, le grand facile, kennt er aus

---

[1]) 356. 349. 359.

unmittelbarer Nähe und durch Lebenserfahrung: das Erhabene war ihm lebendig vertraut, „familier“ geworden. Ich denke hierbei an seine Stellung am Hofe. Der Titel seiner Werke nennt ihn, gänzlich in dem Style, welchen wir hier analysiren: précepteur des enfants de France. Desshalb wendet er sich mit dem Ausdruck der Ueberzeugung an die Akademiker: ich versichere euch, wahrhafte Grösse giebt sich schlicht und klar als Das was sie ist; das sehe ich mit Augen, und sobald ihr Alle es mit meinen Augen seht, habt ihr auch das Prinzip alles wahren Styles verstanden. Der Klassizismus ist realistisch: man muss ihn, um diess einzusehen, nur zu den Gegenständen in Beziehung setzen, auf welche er sich in der That bezog. Diese Beziehung liegt in Fénélons Brief sehr deutlich vor. Er äussert sich gerne realistisch. Er verweist den Redner auf Sachlichkeit: der Redner beachte „le fonds des choses“ [1]. Die Helden der Tragödie sollen sich einfach äussern „à proportion de la nature des choses dont ils s'entretiennent.“ Grosse Dinge verlieren nicht, wenn man sie in der Nähe betrachtet, ihnen auf den Grund geht und erlebt, dass gerade der wirkliche grosse Herr sehr menschlich mit uns spricht. Die Sicherheit, mit welcher Fénélon seine Sätze vorbringt, und die Aufmerksamkeit, mit welcher die Akademie seinem Worte lauscht, weist auf dieses biographische Motiv. In dieser Fassung heisst dann der Grundgedanke des Klassizismus: die Litteratur bemächtige sich in exaktem Sinne Dessen, was der grosse König und sein Hof menschlich verwirklichen, so ist Styl und Geschmack in ihr dauerhaft begründet.

Desshalb beginnen denn auch die Klagen über den Verfall des Geschmacks, wenn der Ruhm des grossen Königs verblasst. Desshalb klagt, im Hinblick auf diesen Zusammenhang, Madame Dacier 1715 in ihrer Schrift über die Verderbniss des Geschmackes: „Le mauvais goût et l'ignorance acheveront de prendre le dessus, et voilà les lettres perdues; les lettres qui sont la source du bon goût, de la politesse et de tout bon gouvernement.“

Fernerhin liegt dann die Theorie des klassischen Styles,

---

[1] 334.

auch wenn sie nicht mehr, wie im grand siècle, ‚Geschmack, Verkehr und Regierungsform' durchgeistigt und zusammenhält, wie ein erprobtes Handwerkzeug bereit, welches dann wiederum ergriffen wird, wenn eine entsprechende Gelegenheit sich bietet. Wenn uns östlichen Barbaren am Hofe Friedrichs ein Licht aufgesteckt werden soll über das geistig Wünschenswerthe, so schreibt d'Argens (1743) mit fliegender Feder einen Katechismus des klassischen Geistes. Sogar der Druck des Buches wurde noch beeilt, und dem Autor blieb nicht viel Zeit, sich zu besinnen. Da liefert denn Despréaux die Prinzipien der justesse, der solidité, des Wahren und des Erhabenen, zu fernerem Gebrauch. Prinzipielle Strenge darf man nicht von dem Schriftchen erwarten. Manche Gedanken sind bereits der nachklassischen Ansicht vom Geschmack entnommen. Aber auch dann wird der Unterschied nicht bemerkt, und sie werden vermeintlich als im Sinne Boileau's vorgetragen. D'Argens nimmt eine sehr bestimmte kritische Parteistellung durch seine Verdikte über die Autoren für sich in Anspruch. Die Werke Racine's werden den Werken Corneille's vorgezogen, Boileau bis in den Himmel gehoben, die Cartesianer dagegen getadelt, Baillet am heftigsten, sodann Terrasson wegen seiner Schrift gegen Homer, endlich Fontenelle wegen seines Rückfalls in das Preziöse.

Der berühmte Buffon wird 1753 in die französische Akademie aufgenommen. In seiner Antrittsrede trägt er der Akademie die Prinzipien des Styles vor. Sehr höflich versichert er von diesen seinen Ideen: „c'est en vous lisant, c'est en vous admirant qu'elles sont conçues." Hätte er die Akademiker weniger gelesen und bewundert, so wäre vielleicht gerade er im Stande gewesen, mehr Neues über den Styl zu sagen, als seine Antrittsrede in der That enthält. In seiner eigenen Redeweise nämlich, in den Schilderungen der histoire naturelle, ist nach Chateaubriand's u. A. Ansicht ein Reichthum enthalten, von welchem das grosse Zeitalter nichts wusste. Dieser Reichthum entsteht ihm unwillkürlich aus seinem Gegenstande und seinem des Gegenstandes fähigen, lebhaften Talent. Aber er scheint ihm keineswegs das Wichtigste, wenn bewusste Rechenschaft über Vorzüge des Styls gegeben werden soll.

Vielmehr was als Prinzip des Styles ihn aussprechenswerth bedünkt, ist nicht etwa Buntheit, sondern Einheit des Planes und Strenge der Anordnung. Ein reicher, bunter Stoff fordere nur eine um so grössere Straffheit dieses Prinzips; le style ferme, nerveux et concis, diess sind hierfür seine Worte. Man bemächtige sich des Gegenstands; diess kann, wenn er vielumfassend ist, nicht im ersten Anlauf gelingen; aber so lange es noch nicht gelungen ist, wird der rechte Ausdruck sich nicht einstellen. Dieser Gedanke steht nun dem Hauptgedanken Boileau's am nächsten, nur dass Buffon nicht gerade den ästhetischen Eindruck der so entstehenden Ausdrucksweise betont. „Avant donc que d'écrire, apprenez à penser." Erhebt, erweitert die Gedanken: „plus on leur donnera de substance et de force par la méditation, plus il sera facile ensuite de les réaliser par l'expression."

Den Nachdruck, sage ich, legt Buffon's Rede über den Styl auf die Einheitlichkeit und Strenge der Anordnung. Der dem Gegenstand inwohnende Reichthum bleibt nicht unbeachtet. Er steigert die Anforderungen an die befassende Energie des Gedankens. Er steigert das Verdienst, wenn ein Ausdruck stylvoll gelungen ist. „Un beau style n'est tel en effet que par le nombre infini des vérités qu'il présente. Toutes les beautés intellectuelles qui s'y trouvent, tous les rapports dont il est composé, sont autant de verités utiles pour l'esprit humain." Wir werden finden, dass Diderot sich über die Schönheit eines Theorems fast mit denselben Worten äussert. Und doch ist bei Beiden der Geist ein anderer, in welchem sie so ähnlich lautend sich aussprechen. Für Diderot ist Reichthum und Fülle des Inhalts die Hauptsache, auch im Betreff der Schönheit der Form. Buffon will die Natur als ein System begreifen. Diderot weiss vor allem, dass die Natur so bunt, so übermannigfaltig ist, dass sie aller unserer Systeme spottet. Dort klassischer Geist; hier Naturalismus.

„Für Zuhörer, wie ich sie in Ihnen vor mir sehe, sind die erhobene Stimme und die Gebärde und der leere Schall der Worte wenig werth: il faut des choses, des pensées, des raisons." So gehören für den klassischen Geist die brauchbaren Thatsachen mit den Gedanken und Vernunftschlüssen

unmittelbar zusammen; Sachlichkeit des Inhalts wird nur da anerkannt, wo die verständige Durcharbeitung des Stoffes deutlich hervortritt.

Beredsamkeit ist von blosser natürlicher Anlage nach Buffon weit verschieden. Sie wird nur durch geistige Arbeit erreicht. Noch mehr gilt diess von dem Styl des Schriftstellers. Wer schreibt, wie er spricht, wird schlecht schreiben, obwohl er vielleicht gut sprechen mag. Ferner wird man kein Schriftsteller durch Aphorismen. Gefühl und Phantasie machen noch nicht zum wirklichen Redner; auch in der zu Buffon's Zeit beliebten und von Anderen ausdrücklich gelobten aphoristischen Schriftstellerei kann man vielleicht die Lebhaftigkeit der Einfälle gelten lassen, aber nicht eine wirkliche geistige Leistung anerkennen. Wie sehr stehen solche Mosaik-Arbeiten vor Werken zurück, welche in einheitlichem grossen Zug verfasst sind. Nur diese lehren wirklich und werden einem Gegenstande gerecht; denn der Gegenstand ist eben selbst etwas Einheitliches, „tout sujet est un".

Diese geistige Bemächtigung einer blossen Stoffmasse gegenüber ist ein spezifisch Menschliches. Daher der berühmte Satz: „Ces choses, die Quantität, Merkwürdigkeit, Neuheit der Einsichten, ces choses sont hors de l'homme, le style est l'homme même." Wie man den Satz gewöhnlich zitirt, sagt er, dass die Individualität des Menschen durch seine Schreibweise kenntlich wäre. Aber nicht Das ist Buffon's Gedanke. Der Mensch überhaupt, das spricht er hier in richtiger Konsequenz seiner übrigen Auseinandersetzung aus, charakterisirt sich durch das Vermögen des Styles. Der menschliche Geist kann nichts schaffen; er muss die Wahrheiten von der Natur annehmen. Aber wenn er sich ihrer bemächtigt, „s'il les réunit, s'il en forme un tout, un système par la réflexion": dann thut er hiermit das Menschenwürdige. Zugleich gelangt er durch diess Verfahren zu gutem Styl. Demnach sind die gut geschriebenen Werke das Adelsdiplom der Menschheit. „Les ouvrages biens écrits seront les seuls qui passeront à la posterité." —

Aus der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts wären dann etwa noch Marmontel und La Harpe als

Vertreter des Klassizismus zu nennen. Beide schliessen sich durch ihr überschwängliches Lob Boileau's der klassischen Richtung an. Marmontel hält zwar die Aufgabe der Poetik für noch ungelöst, aber er findet doch den art poétique in seiner Weise vollkommen, während er gegen die späteren ihm vorliegenden Versuche, wie z. B. Gravina's ragion poetica, Einwendungen hat[1]. Ferner stellt er jene nach seiner Ansicht noch ungelöste Aufgabe so, dass man nach unserer Auffassung sagen müsste, gerade dieser Aufgabe habe der art poétique wenigstens in einem Punkte genügt. Marmontel sagt nämlich, ganz in cartesianisch-klassizistischer Weise: „une poétique digne de notre âge serait un système régulier et complet, où tout fût soumis à une loi simple, et dont les règles particulières, émanées d'un principe commun, en fussent comme les rameaux“ [2]. — La Harpe wollte das ancien régime in der Litteratur aufrecht erhalten, als es im öffentlichen Leben durch die grosse Revolution bereits gestürzt war; er weiss, dass er sich im Widerspruch zu seiner Zeit befindet, wenn er in seinem „Lycée“ als einzigen Anhalt des Guten den klassischen Kanon aufrichtet.

Wir wenden uns zu den Kundgebungen aus dem Bereiche der bildenden Künste, welche dem Klassizismus in der Litteratur entsprechen.

Da ist zunächst ein merkwürdiges Schriftchen des Kupferstechers Bosse zu erwähnen: sentimens sur la distinction des manières de peinture, dessin et gravure, 1649.

In bezeichnender Weise tritt hier das Wort pourtraiture auf. Der Autor denkt zunächst an Portraits, wenn er von Kunst spricht. Diess ist ihm durch seine eigene Kunstausübung nahe gelegt, und er gebraucht jenes Wort, um Malerei und Kupferstecherei mit Einer Bezeichnung zu umfassen. Dagegen führt er den Ausdruck „Tableau“ erst mit einiger Umständlichkeit ein. Auch wenn das Tableau Gegenstände der Natur darstellt, bleibt für ihn das Verhältniss des Abbildes zum Vorbilde, so zu sagen die Portrait-Aehnlichkeit

---

[1]) Wk. 9, 436. — [2]) 9, 432.

des Gemäldes fast einzig zu beachten. Schönheit des Ausdrucks ist dann erreicht, wenn die Natur des Gegenstandes getroffen erscheint. — Aus jener Periode liegen uns vorzügliche Portraits in Kupferstichen von höchster technischer Vollendung vor. Vielleicht ist kein grosser Herr zugleich so vielfach, und dabei im Durchschnitt aller dieser vielen Abbildungen so vortrefflich in Kupfer gestochen worden als Ludwig XIV. Durch diese Thatsache damaliger Kunst erhält der kleine terminologische Zug, den wir eben anführten, einige Bedeutung. Der Mensch in vermeintlich exemplarischen Gestalten gilt jener Zeit für das künstlerisch Darstellenswerthe, die Richtigkeit der Wiedergabe eines deutlich aufgefassten Umrisses für das ästhetisch Nothwendige.

Daneben kennt aber auch schon Bosse noch eine andere Art von Schönheit. Er wählt für sie einen italienischen Ausdruck: „vaghezza". Darunter versteht er die Einheit des Kolorits. Es muss etwas Verschwommenes, Schmelzendes, gleichsam Verlorenes haben: noyé, fondu ou perdu sind die Worte unseres Autors[1]). Auch diese Einheit des Kolorits heisst ihm natürlich. Da sieht man, wie die vollständige Beachtung des Malerischen den Begriff des Natürlichen mit Nothwendigkeit erweitert, und über das Rationell-Natürliche hinaustreibt. — Diese Beachtung des Kolorits findet jedoch bei Bosse nur nebensächlich statt.

Unter den von ihm unterschiedenen Manieren tritt eine hervor, die er gerne mit dem Worte fier bezeichnet. Er rühmt diese Manier an der Antike, Raphael und Giulio Romano. Wir machen sie uns anschaulich etwa durch die Haltung und den Ausdruck König Ludwig's auf jenen Kupferstichen. Sie ist vornehm, stolz, ohne eigentliche Affektation: diese wäre gewissermaassen das „Preziöse" in der Malerei. „Frei und leicht", das sind sonstige Lobesworte Bosse's für den von ihm begünstigten Styl[2]): jenes Stolze, mit fier Benannte, ist gleichsam das malerische Gegenstück zu dem noch bei Buffon uns begegnenden style ferme.

Der Autor sagt über das Erhabene, du grand, de la

---

[1]) Einl. Definitionen. — [2]) 44.

grande et riche manière ou bon goût: „ne veut dire ou signifier autre chose, qu'un tableau bien fait et suivant le goût ou opinion des plus *savants* peintres. Die besten Zeichner und Maler nennt er *savants* originaux"[1]). Er setzt also ganz wie Boileau z. B. in der Beurtheilung Racine's das Intellektuelle für das Künstlerische ein. Die Kunst der Malerei soll zu ihrem grössten Theile sich begründen können „sur un raisonnement droit et reglé, qui est à dire géometric, et par conséquent démonstratif". — Unter künstlerisch, artiste, versteht er technisch-virtuos. Zwar nöthigt ihn abermals die von ihm besprochene Kunstart, von Erfindung und Einbildungskraft des Künstlers allgemeinhin Notiz zu nehmen, aber er weiss nichts darüber zu sagen, sondern geht, sobald er sie erwähnt hat, zu ferneren technischen Erörterungen über[2]). — Dieses savant, dieses artiste, sodann aber das artist, virtuoso Shaftesbury's, und endlich die Weise, wie Winckelmann das Wort Kunst ausspricht: das sind die Merkzeichen des Weges, welcher von dem ästhetischen Denken zu einem volleren Verständniss des Kunstwerkes genommen worden ist. Ein Zeitgenosse Winckelmann's, Hagedorn, der in vieler Beziehung von den Franzosen abhängig erscheint, hat noch das Wort „Kunststück" für dieselben Produkte, welche Winckelmann stets mit Nachdruck Werke der Kunst nennt. —

Fréart de Chambray bemüht sich, etwas später, um die Theorie der bildenden Künste, und zeigt eine ähnliche Denkweise wie Bosse in der Beurtheilung einzelner Maler. Giulio Romano, sein Meister Raphael, auch Leonardo scheinen dem französischen Theoretiker nachahmenswerth, Michelangelo durchaus unverständig, übertrieben, unschön[3]). Auch Bosse hat ein Wort gegen Michelangelo als Maler[4]). Für Dufresnay ist Michelangelo bizarr, extravagant; seiner Zeichnung wird ein maassvolles Lob gespendet; aber freilich Giulio Romano, wenn wir zu Diesem übergehen[5])! . . . Ten Kate, dessen Schrift über das Ideal wir später zu beachten haben, schliesst sich in seiner Schätzung der Meister gänzlich den französischen Theoretikern an. Michelangelo gebe uns doch eigentlich nur

[1]) 8. vgl. 88. — [2]) 9 ff. — [3]) 70 ff. — [4]) 41. — [5]) 258. 84.

ein Volk von Riesen; Raphael und Annibale Caracci vertreten die höchste malerische Vollkommenheit [1]). — Hält Fréart de Chambray, was er verspricht, so muss er uns Gründe für diese Beurtheilungsweise bringen, denn er verspricht eine „idée de la perfection de la peinture démontrée par les principes de l'art etc.“ Er erklärt nun in dieser Beziehung, dass er die Vernunft gegenüber Willkürlichkeiten und Missbräuchen vertrete, tadelt am jüngsten Gerichte Michelangelo's hauptsächlich die Abweichungen vom Gewohnten und Verständlichen in Darstellung der Engel und der Maria, und nennt Raphael's Schule von Athen une des plus raisonnables compositions. Wir müssen uns hiermit zufrieden geben; es ist durchaus Alles, was er weiss, und was ihm an Prinzipien der Kunst dermalig zur Verfügung stand.

In einer Colbert gewidmeten Schrift liess sich 1686 André Félibien über die Prinzipien der bildenden Künste insgesammt vernehmen. Er nennt den Gedanken (raisonnement) den Vater und die Ausführung die Mutter der Malerei. Die Manier des Künstlers ist gut oder schlecht, lehrt er, „selon qu'elle est plus ou moins pratiquée sur le vrai“. Die Manier soll hierbei aber von dem blossen Nachbilden, dem imiter sur le naturel, unterschieden werden. Sie begreift die Komposition in sich. Diese, von Einigen auch Erfindung genannt, bestehe in Wahl und Anordnung der Gestalten, Attitüden und Gruppen; wobei man sich zwar nicht von unmittelbarer Nachahmung, aber doch von einer rationellen Auffassung des Gegenstandes leiten lassen wird: selon la nécessité du sujet, ist Félibien's Wort. Zeichnung, in dem engeren Sinne von Entwurf, Skizze erklärt er einmal als sichtbares Abbild von Einfällen, „image visible des pensées de l'esprit“.

Unter den hierhergehörigen Schriftstellern des beginnenden achtzehnten Jahrhunderts dürfte in seinen Prinzipien de Piles dem Klassizismus immerhin noch nahe stehen. Seinen cours de peinture par principes begründet er auf das Wahre in der Malerei und erklärt: „la véritable peinture doit appeler son spectateur par la force et *par la grande vérité* de son imi-

---

[1]) 23/4.

tation“ [1]). Im übrigen ist für ihn bereits die Nachahmung der Natur ein traditioneller Grundsatz; er beachtet die Landschaftsmalerei; und obwohl auch er die Zeichnung am ausführlichsten behandelt, so wusste doch ein Theoretiker, der Holland bereist hatte und selbst einen Rembrandt besass, auch die Reize des Kolorits soweit zu schätzen, dass er selbst gegen Raphael einzuwenden wagt, er würde noch weit mehr wirken, wenn er Kolorit hätte. De Piles' Vortrag hat mit der Einseitigkeit und Strenge des Klassizismus auch dessen Ueberzeugungskraft aufgegeben. Wenn es da heisst: „L'homme, tout menteur qu'il est, ne haït rien tant que le mensonge; ainsi il est inutile de faire ici l'éloge du vrai; rien n'est bon, rien ne plaît sans le vrai“ [2]) — so schadet hier der *esprit* dem vorgetragenen Prinzip. Man sagt uns nichts Anderes, als das rien n'est beau que le vrai enthält, und man sagt uns diess Altbekannte so, dass wir nicht mehr daran glauben.

Mit de Piles und dem greisen Boileau befreundet, und von ihnen hierzu aufgefordert, veröffentlichte Coypel ein zunächst für seinen Sohn bestimmtes Gedicht über die Malerei. Eine Reihe akademischer Reden schloss er als Erläuterungen den einzelnen Versen des Gedichtes an; das so entstandene Buch ist dem Regenten gewidmet. Das Gedicht ermahnt den Jünger der Malerei:

> Sur des principes surs établissez votre art;

und führt diese Mahnung durch den Satz aus:

> Que la nature soit votre guide fidèle.

Einige Zeilen weiter unten heisst es:

> Puisez dans le vrai seul le solide et le beau,
> Que la raison par tout guide votre pinceau.

Das Studium der Antike soll mit dem Natürlichen sich unmittelbar verbinden:

> Le dessein élégant de l'antique sculpture,
> Joint aux effets naifs que fournit la nature;
> Un choix pur et savant, de simples agréments,
> Un grand goût de draper u. s. w.

---

[1]) 5. — [2]) 23.

Wenn in den Reden der Ausdruck der Leidenschaften durch die Malerei erörtert werden soll, schickt der Autor ein Lob der weisen Mässigung voraus:

> Qu'est ce que la sagesse? une égalité d'âme,
> Que rien ne peut troubler, qu'aucun désir enflamme.

Hierauf zu den Gemüthsbewegungen übergehend, beginnt er, wie Descartes, mit der admiration [1]). — Interessant ist, dass Coypel der Malerei die erste Stelle unter den Künsten anweist, und welchen Grund er hiefür angiebt. „La peinture est la mère de tous les arts; parce qu'elle est elle-même l'art du dessein" [2]). Der Begriff des dessein wird uns noch fernerhin begegnen. Im Deutschen würde *dichterische* Absicht dafür zu sagen sein. Wenn hingegen die Theoretiker dieser Periode *Zeichnung* in allen Künsten finden, so wird mit diesem Begriff diejenige Abhängigkeit des ästhetischen Denkens von der bildenden Kunst eingestanden, welche ich zu Anfang dieses Kapitels nachzuweisen suchte.

Endlich hat der klassische Geist auch wenigstens Eine Theorie des Schönen hervorgebracht, welche sich ausdrücklich als solche und nicht als kunsttheoretische Erörterung giebt. Diess ist André's essai sur le Beau.

Es ist betrübend, André's Lebensschicksalen nachzugehen [3]). Er ist ein Märtyrer des Cartesianismus. Als zu Descartes' Lebzeiten ein Jesuit, Mesland, sich für Descartes erklärte, verschickte man ihn als Missionär. Inzwischen sind die Gegensätze schärfer geworden. André, eine auf Beschaulichkeit angelegte Gelehrtennatur, ward hin- und hergescheucht, in niederen Lehrerstellungen festgehalten, reglementirt und unterdrückt. Er schrieb ein Leben Malebranche's, eine Lebenskunst in vier Gesängen und manches Andere. Die Werke blieben unvollendet oder unveröffentlicht. In Caen hielt er Vorträge über das Schöne, aus welchen sein ästhetisches Buch entstand; dieses kam vollständig erst nach seinem Tode heraus.

André hat eine zweifache Eintheilung des Schönen. Ein-

---

[1]) 171. — [2]) Vorr. — [3]) Vergl. Cousin, Fragm. philos. 4.

mal unterscheidet er ein Beau essentiel, naturel, artificiel. Das wesentliche Schöne sei durchaus unbedingt, indépendant de toute institution, même divine, das natürliche Schöne unabhängig von der Denkweise der Menschen. Diese Definitionen sind uncartesianisch; sie weisen auf platonische Begriffe. Zweitens theilt er ein in ein sensibles und ein intelligibles Schönes. Beide Arten der Schönheit werden von der Vernunft apperzipirt; beide sind in der Natur des Menschen begründet. Dieser Zusammenhang ergiebt auch für André das cartesianisch-klassische naturel et raisonnable.

Die Poetik des essai sur le beau ist eine exakte Reproduktion Boileau's. Schön ist in diesem Bereich die lichtvolle Wiedergabe des selbständig Gedachten. Die Wahrheit ist das „beau essentiel" eines litterarischen Produktes. Durch sie erhält es Ordnung und Angemessenheit (*l'honnête).* Alle diese Hauptvorzüge können durch die Vernunft beurtheilt werden, und André warnt davor, den unbestimmten Begriff des Geschmackes in diese Betrachtungen einzuführen.

Das Poetisch-Schöne fasst er demnach rein rationalistisch. Dazu aber kommen begeisterte Aussprüche über das Naturschöne [1]), welche über den Klassizismus hinausweisen und an die sich umwandelnde Empfindungsweise der Periode erinnern, in welcher André sprach und schrieb.

André's hauptsächliches ästhetisches Prinzip ist die Forderung der Einheit. Er entnimmt diese Forderung nicht der Denkweise Descartes'. Sie bedeutet für ihn mehr, als etwa Einheitlichkeit des Vortrags. Er holt sie sich von den Höhen metaphysischer Spekulation herab: sie ist für ihn durchaus beau essentiel; er findet sie bei Augustin im Zusammenhange einer metaphysischen Denkweise, welcher er auch in ihren übrigen Bestandtheilen sich verwandt fühlt [2]). — In Gottsched's „Neuestem" vom Jahr 1753 findet sich die Anzeige einer deutschen Uebersetzung des Versuches vom Schönen. Nicht lange, und dieselbe Zeitschrift konnte Winckelmann's Nachahmung der Griechen lobend und beistimmend besprechen.

---

[1]) 25 ff.

[2]) Vgl. 70. 11.

(Jahrgang 1755). Auch da ist die Einheit wiederum ästhetische Hauptforderung geworden. „Gross und edel ist die Seele in dem Stande der Einheit, dem Stande der Ruhe. Eine solche grosse und gesetzte Seele zeigt der Ausdruck in den Figuren der Griechen bei allen Leidenschaften.“ Da ist dem Einheits-Begriff eine seelenvolle Bedeutung abgewonnen, das „wesentlich Schöne“ durch die Beziehung auf den Inhalt seelischer Erfahrung neu aufgefasst und bestimmt.

Zweiter Abschnitt.

Die Richtung auf das Natürliche.



1. Kapitel.

Die ästhetischen Formeln der Periode.

1.

Dem hochklassischen Geschmack will „unser alter Corneille“ (Mme. de Sévigné) nicht mehr behagen. Boileau verspottet Agésilas und Attila. Als, auf hohe Veranlassung, Corneille und Racine den Stoff Berenice behandeln, siegt das Stück des Letzteren. Missmuthig wendet sich Corneille von der Bühne ab. Er hatte ihren Gesetzen Opfer gebracht; er hatte phantasievolle, reiche Entwürfe in ihren stabilen Rahmen hineingezwungen. Als er einmal vernimmt, der König habe sich wieder einmal ein Corneille'sches Stück vorspielen lassen, mit welcher Bitterkeit klagt er da dem einzigen Gerechten unter so vielen ihm untreu Gewordenen das unverdiente Missgeschick seiner späteren Werke: wende ihnen die alles vermögende königliche Gunst zu, es sind Pflanzen, die das Aufziehen verlohnen, die noch manchen kecken jungen Schössling überwachsen, überdauern werden. Aber die ersehnte Genugthuung wurde ihm nicht zu Theil; er stirbt in Ungunst, unmuthvoll.

Sein Neffe Fontenelle, ein lebhaft eigenmächtiges Talent, voller Witz und Wissen, macht es sich zur Aufgabe — nicht den Klassizismus Racine's und Boileau's anzugreifen, das ging nicht wohl an — aber doch ihn soweit zurechtzurücken, dass Corneille in dieser Ruhmeshalle den Ehrenplatz behält.

Eigene Geltung erwirbt er sich zuerst durch die pluralité des mondes; die Schrift setzt die so langsam zur Unwidersprechlichkeit durchdringenden neueren Anschauungen von den Sternenwelten in allgemeinverständliche Bildungskatechese um, in fingirten Gesprächen mit einer Marquise; „marquise et philosophie imaginaire“ witzelt Voltaire gegen die cartesianischen Ansichten der Schrift, wenn er selbst, grösseren Glückes sich berühmend, seine Newton'sche Philosophie der Marquise du Chatelet widmet. 1685 erscheinend, wirkt Fontenelle's Schrift ganz im Geiste der Aufklärung: sie stellt eine der verknüpfenden Beziehungen zwischen Cartesianern und Enzyklopädisten dar. Nur, wenn man Fontenelle Cartesianer nennt, muss man abermals bei Seite lassen, was wir die Philosophie Descartes' nennen. Er ist Cartesianer in Physik und Anthropologie; er ist Cartesianer in den Salons, in der Gesellschaft, und muss es sich gefallen lassen, neuerdings für précieux zu gelten, wie man ein Menschenalter zuvor die précieuses, die femmes savantes als Cartesianerinnen angesprochen hatte.

Also ein emporstrebendes, glückliches Talent, das sich nicht scheut, sogar einer von Molière und Boileau verspotteten Tradition sich anzuschliessen, ein junger Schriftsteller von Ruf und Erfolg, der mit Entschiedenheit für Corneille eintritt. Diese Parteinahme durchzieht sein ganzes litterarisches Leben. Als Achtzigjähriger findet er in den Bolaeana (1740) eine scharfe Aeusserung Boileau's gegen Corneille anekdotisch berichtet. „Das kann Boileau nicht gesagt haben“, erklärt er, leidenschaftlich erregt; „hat er es aber gesagt — —“

Das war 30 Jahre nach dem Tode Boileau's. Zu seinen Lebzeiten, scheint es, war es nicht möglich, ihm geradezu zu widersprechen. Das erfuhr La Motte, wie wir sogleich sehen werden, das sagte sich Fontenelle. Also nicht Racine tadeln, aber Corneille loben. Nicht das klassische Prinzip der Einfachheit bestreiten, aber es ergänzen, modeln. Jene vornehme Einfachheit, sie darf nicht fehlen, wenn es zu ästhetischem Wohlgefallen kommen soll. Aber für sich allein ist sie denn doch nicht der Gegenstand der ästhetischen Billigung. Es heisst nicht so schlechthin: je einfacher, um so schöner. „Une chose ne plaît point davantage à proportion qu'elle est plus

simple, mais elle plaît pour être diversifiée sans cesser d'être simple; plus elle est diversifiée sans cesser d'être simple, plus elle plaît."

Das Beispiel: die Stücke Corneille's. Man behandle die Erzählung des Livius von Horaziern und Curiaziern einfach: so ist es ein roher Wettkampf, und kein Vorwurf für Poesie. Aber man rücke zunächst die Personen in den Brennpunkt des allgemeinen Interesses von Alba und Rom, als Musterbürger, Vorbild für Stadt und Volk. Man ersinne ein Familienband zwischen ihnen: die Schwester der Horazier ist dem einen Curiazier verlobt. Nun treffe die Entscheidung des Looses für den Kampf diese hochgestellten, glücklichen Menschen. Erst sind die Horazier erloost. Noch überwiegt der Stolz dieses Anrufes, auch in der Seele der Schwester. Nun heisst es: Alba stellt die Curiazier gegen sie — und nun Konflikte über Konflikte.

„Das Genie liebt Einfalt, der Witz Verwickelung", sagt Lessing, die Rodogune Corneille's besprechend. Er hebt in der Komposition durchaus dieselben Züge der Erfindung hervor, wie Fontenelle; aber nicht um zu rühmen, sondern um zu tadeln. Verlangt man sein Verdikt, ob er sich für die Prinzipien Boileau's oder die Abweichungen Fontenelle's erkläre, so lautet es für jene günstiger.

Eine litterarische Fehde, im Menuettschritt ausgefochten, von unendlichen Verbeugungen unterbrochen: aber zie zeigt Verschiedenheiten, ja Gegensätze. Eine grosse Umwandlung des Geschmackes beginnt sich anzukündigen. Einheit, Einfachheit werden als Prinzipien weiterhin verehrt. Aber man schaffe einen Reichthum von Verwickelungen, sonst haben wir Dürftigkeit statt Einfachheit. Ein buntes Bild, damit der einheitliche Rahmen wirke. Eine Einheit, die mit möglichst grosser Mannigfaltigkeit bestehen kann. — Um diese Forderung zu verwirklichen, gehen wir im Drama nicht mehr in erster Linie von Ort und Zeit aus, sondern von der Handlung, und zwar von deren möglichst interessirender Gestaltung. Der Einheit des Interesses werden die äusserlichen Forderungen der Einheit des Ortes und Tages untergeordnet — anders als bei d'Aubignac, der die unité d'action an dritter Stelle besprach.

La Motte fordert die Einheit des Interesses neben den bisherigen als neue, vierte Einheit. Sie ist die wichtigste; die Einheiten von Ort, Zeit und Handlung haben bisher viel zu sehr für in sich selber begründet gegolten. Fundamental ist denn doch nur die Einheit des Interesses; sie ist einer allgemeingiltigen Begründung fähig. Sie stellt das normale Verhältniss von Mannigfaltigkeit und Einfachheit dar: hierauf beruht ihre Berechtigung. Eine gleichmässig gefesselte Theilnahme vermag als einheitliches Band auch eine grosse Fülle von Ereignissen zu umschlingen. Ihr habt meinem Romulus vorgeworfen, er enthalte zu viel Handlung. Aber es war mir um dramatische Wirkung zu thun; diese wächst im geraden Verhältniss des dramatischen Lebens, des Reichthums an Handlung: freilich nur dann, wenn das Interesse nicht auf Nebendinge abgelenkt wird, sondern die vorgeführten Ereignisse auf einander, auf das Schicksal der Hauptpersonen, oder worauf sonst der Entwurf des Dichters zielen mag, selbstthätig bezieht. La Motte weiss auch die Einfachheit zu rühmen. Es gehört Talent dazu, einfach zu sein. Racine besitzt dieses Talent in hohem Grade. Er ersetzt die Vielfältigkeit der Ereignisse durch den Reichthum an Schattirungen, Abstufungen in Ausdruck und Empfindung. Also in seiner Einfachheit versteckt sich Mannigfaltigkeit; sie ist zart angedeutet, fein gegeben, ein besonderes Kunstgeheimniss dieses Dichters. In welchem Grade Theilnahme erweckt wird: hieran muss sich schliesslich auch dieses Verfahren messen lassen. Die Theilnahme des Zuschauers folgt ohne Mühe dem Faden einer einfachen Handlung. Aber nichts kann ästhetisch mehr ermüden, als diese Mühelosigkeit. Einbildungskraft will in's Spiel gesetzt werden. Sie fordert Abenteuer, Verwickelungen, Katastrophen. Sollen wir nun in das Phantastische uns begeben, zurückkehren zu den Ritterstücken, Wundern und dramatischen Biographien der Spanier? Keineswegs: wir wollen anordnen, abwägen. Also Einheit in der Mannigfaltigkeit, ein Gleichgewichtszustand. Und das Zünglein an der Wage des Geschmackes heisst Feinheit, „délicatesse du goût.“

Bemerkenswerth ist in dieser Gedankenreihe der Begriff des Entwurfes, der Anlage, „dessein“. Er leitet sich bei La

Motte von dem klassischen Prinzip der Deutlichkeit her. Der Dichter gehe mit sich zu Rathe, er übersehe den Gegenstand: dann kann er anordnen und anlegen. Das Gedicht ist auf seinen Entwurf hin anzusehen, ob dieser justesse, raison zeigt. Der Stoff der Dichtung ist Nachahmung. Aber wirksam wird die dichtende Nachahmung erst durch die leitende Absicht des Dichters. Sie richte sich mit Entschiedenheit auf Mittheilung gewisser Gedanken, Erregung gewisser Gefühle; sie selbst sei merklich, unmittelbar wahrzunehmen. Im Zusammenhang hiermit ist die Rede von der Auswahl der nachzuahmenden Gegenstände, von der nature choisie; was La Motte in diesem Zusammenhange hierüber sagt, ist überzeugender, als die späteren berühmten Diatriben Batteux'.

La Motte ist mit seiner Einheit des Interesses der Vorläufer Diderot's. Er verfährt bereits ähnlich wie Dieser in dramaturgischer Kritik. Er beurtheilt einen Ausdruck nicht mehr als Ausdruck, sondern als Moment der Situation. Also nicht mehr die formalen Chikanen Malherbe's; nicht mehr ausschliesslich wird gefragt, ob der ausgesprochene Gedanke einfach und gross, seine Aussprache deutlich sei; sondern ob die dramatische Person, welcher das Wort in den Mund gelegt wird, auch wirklich augenblicklich in der Lage sei, darauf zu verfallen und es auszusprechen. War die dramatische Wirkung einmal entschiedener beachtet, so musste nun sogleich auch das Charakteristische gewürdigt werden, in Personen und Handlung. Interessante Charaktere werden gefordert, natürlich aufgefasst — „den Menschen will ich überall erkennen“ — und folgerichtig durchgeführt. — Wenn in der Phädra Theramenes den Tod des Hippolyt berichtet, heisst es:

le flot qui l'apporta recule épouvanté.

Eine sublime Wendung: das Ungeheuer, vor dem die Woge erschrickt, muss ein höchst gefahrdrohendes Ungeheuer sein. Aber ich höre in dieser Wendung Racine, den schildernden Dichter, und nicht Theramenes, den tiefbewegten Erstatter des Berichtes. Den Letzteren aber will ich hören; als ein bestimmt gestalteter Mensch soll er mich ansprechen; ist er ein Mensch von Fleisch und Blut, so wird ihm der eigene Schrecken bei

seiner Erzählung in den Gliedern sitzen und keine erschrockene Meereswoge ihm in den Sinn kommen. Also Racine auf einer preziösen Phrase ertappt, auf einem unzweifelhaften Fehler gegen die Raison. Boileau, dem diese Kritik noch zu Gesichte kam, vertheidigte den Freund. La Motte antwortet nach Boileau's Tode. Er war mit dem greisen Dynasten des Geschmacks persönlich zusammengekommen, und scheint wohl aufgenommen worden zu sein. Boileau hatte ein Organ für dieses, nach einer neueren Bezeichnung, „paradoxe“ Talent. Der Streit über Homer war inzwischen entbrannt, La Motte eine Hauptperson in diesem Streite. Wie Boileau überhaupt in der Diskussion über antik und modern nicht eben heftig und unbedingt Partei genommen hat, so fand er auch in der Sache Homer's ein Wort der Anerkennung für die antihomerische Richtung La Motte's. Dieser hat eine neue Iliade verfasst, bringt sie Boileau, und erntet Beifall. Liebenswürdig fügt La Motte, dieses berichtend, selbst hinzu, dass unzweifelhaft die Güte und Höflichkeit Boileau's ihm nicht gestattet habe, den Autor mündlich strenger anzulassen. Wann auch auf Boileau die Rede kommt, ist La Motte seines Lobes voll. Muster in Theorie und Praxis, seine Prinzipien gelten ohne Widerspruch, „le vrai a réuni tous les goûts.“ Indessen endlich muss doch wenigstens diess erlaubt sein, zu sagen, was Boileau noch nicht gesagt hat.

Die Formel für dieses Neue, was Boileau nicht betont hatte, ist eben die „Delikatesse“ des Geschmacks. Das Wort begegnet uns hier bei La Motte zuerst, gehört ihm aber keineswegs eigenthümlich an. Es hat seine eigene, weiter zurückgreifende Geschichte. Es bezeichnet eine Unterströmung, welche ungeachtet der Ausbildung der klassischen Geschmacks-Prinzipien fortdauerte und anwuchs.

Der Erfinder dieser Formel ist der père Bouhours. Sein Buch la manière de bien penser dans les ouvrages de l'esprit, erschien nur 13 Jahre nach der Dichtkunst Boileau's. Es gelangte zu ähnlichem Ansehen, wie diese. Die klassischen Prinzipien selbst scheinen in das allgemeine Bewusstsein zum Theil in der Form übergegangen zu sein, welche Bou-

hours ihnen gab. Er schreibt breiter, gemächlicher; er giebt zahlreiche Beispiele, diskutirt sie, lässt sie auch wohl ohne Endurtheil durch sich selber wirken. Er ist weniger exklusiv, als Boileau. Er zitirt Lope und Tasso, nicht selten mit entschiedenem Beifall. Hatten die hochklassischen Schriftsteller sich gegen die Spanier, was das Theater anging, und gegen die Italiener, was den poetischen Ausdruck anbetraf, zu wenden gehabt: so wird hier versucht, diese abgerissenen Fäden behutsam wieder anzuknüpfen, ohne darum das klassische Gespinnst zu durchkreuzen. Denn neben Lope und Tasso treten die Zitate aus antiken Autoren, Seneca, Virgil. Das Buch ist in Gesprächsform abgefasst; der eine Unterredner, Philanthe, geht vorwiegend von Spaniern, Italienern und den älteren Franzosen aus, Eudoxe vertritt den Klassizismus. Philanthe und Eudoxe — die Namen bezeichnen kenntlich, was ihre Träger wollen. Die Traditionen der blüthenreichen Renaissance-Poesie setzen sich mit der neuen Eudoxie, dem wohldurchdachten klassischen Prinzip auseinander. Philanthe wird überzeugt und Eudoxe behält den Sieg. Stetig von Dialog zu Dialog vorschreitend, wird das klassische Prinzip des Wahren strenger vorgetragen, wird Philanthe schüchterner im Widerspruch, bis er endlich verstummt. Aber zu Anfang stehen sich die beiden Kämpfer gleich. Der Autor nimmt von vorneherein für keinen von beiden Partei. Offenbar will er auch jene älteren Traditionen zu Worte und zu ihrem Rechte kommen lassen.

Man spricht zunächst vom *Epigramm.* Worin besteht seine Wirkung? Darin, dass es etwas Wahres sagt, meint Eudoxe. Darin, dass es etwas Falsches sagt, behauptet Philanthe. Ohne eine entschiedene Abweichung vom glatten, ebenen Pfade des Gewohnten und Wahren kommt keine epigrammatische Wirkung zu Stande. Es fehlt die Pointe. Diese ganze Dichtart beruht auf dem Doppelsinn der Worte: Philante, und mit ihm nicht undeutlich auch Bouhours, lobt das équivoque! — Eine alte Grabschrift lautet:

> Qui tient enclos ce marbre que je voy?
> „Le grand François, incomparable Roy.“
> Comme eût tel prince un si court monument?
> „De luy n'y a que le coeur seulement.“

Donc ici n'est pas tout ce grand vainqueur?
„Il y est tout; car tout il estoit coeur."

Philanthe lobt die Wendung, Eudoxe tadelt sie; der Autor lässt die Sache unentschieden. Das alte Wort wird angeführt: victrix causa Diis placuit sed victa Catoni, mit der noch kühneren französischen Uebersetzung: les Dieux servent César, mais Caton suit Pompée. Der Gedanke ist eine Impietät, der Gedanke ist falsch, das Epigramm also schlecht: so Eudoxe. — Wie weitsinnig ist hier das Kriterium der Wahrheit gebraucht, wie wenig die rein ästhetische Forderung der Deutlichkeit festgehalten. Eudoxe besinnt sich erst im weiteren Verlaufe auf diesen wirklich überzeugenden Inhalt des Wahrheits-Prinzips, und bringt es dann nahezu mit Boileau's eigenen Worten. Hier, wo es sich um das Epigramm handelt, bleibt Philanthe im Vortheil. Eudoxe macht sich seine Ansicht in der Form mundgerecht: „Im équivoque verbindet sich Wahrheit und Falschheit, hier führt das Falsche zum Wahren."

Nun werden eine ganze Reihe von poetischen Wendungen auf ein solches Ineinanderwirken von wahr und falsch zurückgeführt. Eudoxe gestattet die *Metapher* „als einen durchscheinenden Schleier, der sehen lässt, was er verbirgt". Selbst die *Hyperbeln* sind nicht gänzlich zu verwerfen; sie führen zur Wahrheit, vermittelst der Lüge. Es giebt eine Art von Gegenwahrheiten, contreverités: eine übertreibende Aeusserung sagt etwas vollkommen Wahres und Richtiges durch den Stimmton, mit dem sie ausgesprochen wird, das Falsche selbst wird wahr, bei Anwendung der *Ironie.* Das Ergebniss des ersten Dialogs ist: das Wahre genügt nicht; es muss etwas Ungewohntes hinzutreten, damit ein Eindruck entsteht.

Dieses Ungewohnte kann Grösse heissen, und durch sie Bewunderung erweckt werden. Es kann in Lebhaftigkeit des Ausdrucks, in der besonderen Wohlgefälligkeit der angeregten Vorstellungen gesucht werden. Allgemein heisst der Einfall, die Wendung, welche ein solches Ungewohntes in hinreichender Beimischung enthält: delikat, das Organ, dieser Beimischung gerecht zu werden: Delikatesse. Ein weitumspan-

nender Gedanke wird in wenige Worte beschlossen, in einer kurzen Wendung gleichsam versteckt: so ist diese fein gegeben, und es gehört Feinheit des Geschmacks dazu, sie zu würdigen. Delikatesse des Geschmacks beruht auf Ueberlegung und Urtheil; aber sie ist nicht identisch mit logischer Beurtheilung. Erst ein Schimmer von Falschheit macht einen Ausdruck delikat; denn so etwas überrascht den Hörer, gewinnt seine Aufmerksamkeit. Wenn ein Maler stirbt, stellt man dessen Skizzen und unvollendet hinterlassene Werke aus; der Kenner erfreut sich an ihnen; er weiss Andeutungen des Pinsels zu erkennen und zu schätzen. So wird ein feinsinniger Dichter nur andeuten, und auf den rechten Leser gerade hierdurch wirken.

Ein neues Prinzip des Geschmacks. Nicht ausschliesslich das einfach und deutlich Gegebene, sondern in einem gewissen Grade auch das Undeutliche, nur Angedeutete soll ästhetisch wirken. Es darf nicht undeutlich angedeutet sein, wohl zu beachten! Dann würde der Schriftsteller unwahr und dunkel, aus gar zu viel Delikatesse. Tasso sagt vom sterbenden Argant: minacciava morendo, e non languia. Mit diesem Ausdruck ist der Philanthe Bouhours' völlig einverstanden, „le Tasse veut dire, qu'à voir Argante irrité contre Tancrède et le menaçant sur le point de mourir, on n'eût pas dit, qu'il se mourait.“ Aber Eudoxe erwidert: „C'est dommage que le Tasse ne se soit mieux expliqué.“ Lope ist hier und da „faux à force d'être délicat.“ (Rapin.) Der gesunde Sinn muss vor falscher Schöngeisterei bewahren. „Ces pensées sont pleines d'esprit“, lobt Philanthe. „Elles en vaudraient mieux, si elles avaient plus de corps“, meint Eudoxe. Keineswegs also werden die klassischen Normen angefochten oder aufgehoben. Jene hohen Schönheiten, die ohne jede Zuthat schlechthin aus der Sache selber sich ergeben, sollen auch fernerhin zu Recht bestehen. Aber eine gewisse Fülle und Lebhaftigkeit, geistvolle Erfindungen, die darum noch nicht rein phantastisch sein dürfen — diesen ist ebenfalls gerecht zu werden. Ja, diese belebtere, Vieles nur andeutende Ausdrucksweise bringt ein geistiges Vergnügen (enjoûment spirituel) hervor, welches den Alten unbekannt war. Somit ist hier für die Ansprüche der

nachklassischen Neuerer auf Erweiterung des klassischen Schemas der Begriff fixirt, für jene Maxime Fontenelle's vom Wohlgefallen an der Mannigfaltigkeit im Einfachen das Wort gefunden. — Vorblickend fügen wir hinzu: diese stets, terminologisch so genannte, délicatesse ist in ursprünglichster Form die „Vollkommenheit der undeutlichen Erkenntniss“ [1]).

Nach Bouhours giebt es ausser der Feinheit der Einfälle, welche nur geistvoll sind, eine Feinheit, welche aus den Empfindungen hervorgeht, und zu der ein warmes Gefühl mehr beiträgt als der Verstand. Der Geschmack der Andeutungen, das ästhetische Undeutliche tritt schon hier in Beziehung zum Gefühl. Bouhours kann sogar schon von einem Mode-Paradoxon sprechen: „das Herz ist geistvoller als der Verstand“, le coeur est plus ingénieux que l'esprit. Er selbst findet den Satz, nach seiner Weise, theils wahr, theils falsch.

„Einfälle“, so habe ich auch hier pensées übersetzt. Bouhours giebt sich Rechenschaft darüber, dass der Begriff pensée durch den ästhetischen Gebrauch erweitert werde. „Mein Buch ist keine Logik; ich rede nicht von den Schlussformen, vom exakten Raisonnement; hier handelt es sich um eine andere Gattung von Urtheilen: sie haben in Beredsamkeit und schönen Wissenschaften statt, und mögen in Beziehung auf diese ebenfalls Gedanken, pensées heissen. Ich will das Richtige und das Falsche in einigen solchen Urtheilen zu unterscheiden suchen, keine Regeln geben, aber durch Beispiele auf die Bildung jener Gedanken einwirken. Eigentlich giebt es hier nur Eine Regel: habe lebhaften und glänzenden gesunden Verstand.“ — Diese Rechenschaft fehlt bei Boileau; dieser „bon sens“ ist mit der „raison“ des klassischen Aesthetikers nicht mehr Dasselbe.

Boileau's ästhetische Prinzipien fanden wir verwandt mit der Denkweise von Port-Royal, wir fanden sie ausgesprochen in Nicole's Vorrede zum delectus epigrammatum. Gegen dieses Buch schrieb der Jesuit V a v a s s e u r de epigrammate (1669). Vavasseur rühmt, als den Reiz des Epigramms, die bella fal-

---

[1]) 15. 315. 219. 208. 158 ff.

sitas. — Es ist der Gegensatz zwischen dem Eudoxe und Philanthe der Schrift von Bouhours. Wir sahen Philanthe in der Diskussion über das Epigramm im Vortheil: Bouhours will seinem Ordensgenossen gerecht werden. Er beruft sich auf Vavasseur's Buch. Gelegentlich lässt er begeistertes Lob der Jesuiten mit einfliessen, wie Boileau in seine X. Satire das Lob von Port-Royal einflocht. Gegen Port-Royal äussert Bouhours sich feindselig. Den Briefen des Abbé St.-Cyran fehle es an allem gesunden Sinn. Man verwechsele mein Buch ja nicht mit dem „art de penser"; es hat nichts damit gemein! Einige Male wendet er sich, etwas versteckter, gegen Descartes. „Ich fürchte, Ihr habt den Allerwelts-Zweifel gelernt", spöttelt Philanthe. Die Philosophen haben die Pflicht, schlechthin zu glauben, heisst es ein andermal.

Neben Vavasseur und Bouhours ist Rapin der dritte Jesuit, welcher in ästhetischen Dingen sich hervorthat. Er widmete seine Schriften demselben Lamoignon, mit welchem Boileau eng befreundet war. Unzweifelhaft hat er mit Boileau viel verkehrt; er steht diesem in seinen ästhetischen Ansichten näher, als der etwas jüngere Bouhours. Auch bei ihm jedoch fällt, als Abweichung vom strengen Klassizismus, die Lobpreisung Lope's auf; wir brauchen nicht weit nach der Ursache dieser ästhetischen Ketzerei zu suchen: Lope war über alle Maassen kirchlich devot. — Die neueren Philosophen behandelt Rapin noch strenger als Bouhours. Die ganze Philosophie der Renaissance führe nur zu Täuschungen und Unsinnigkeit, unter dem Anscheine von Naturwissenschaft verberge sie die schwärzeste Magie und Teufelskunst, sie ist die Krankheit des Zeitalters. Galilei wird den Andern vorgezogen, an Descartes die systematische Form gerühmt. Aber seine Philosophie ist ein Roman, seine Lösungen sind neue Schwierigkeiten. Da lobe ich mir die alte Philosophie: sie war auf Autorität gegründet, bescheiden und ernst, einfach, „*natürlich*". —

Wenn ältere deutsche Aesthetiker das Wort „Geschmack" gebrauchen, so pflegen sie auf den übertragenen Gebrauch des Wortes aufmerksam zu machen, und versuchen die Metapher zu rechtfertigen oder zu bestreiten. Wenn Muratori 1728 del

buon gusto nelle scienze e nell' arti schreibt, so liegt noch ein grosser Nachdruck auf dem Titel-Worte, es ist noch beinahe paradox. Die Ausbildung nun dieses Wortgebrauches gehört den unmittelbar nachklassischen französischen Autoren an: Bouhours, La Motte, Batteux. Der Begriff Geschmack entwickelt sich in enger Verbindung mit dem soeben analysirten Begriff der délicatesse; beide enthalten dieselbe metaphorische Vorstellung.

Zwei Momente dieser Begriffsbildung sind bemerkenswerth: das Verhältniss des goût zur klassischen raison; die Beziehung des „Geschmacks" zu dem Prinzip der Mannigfaltigkeit.

St.-Évremond, gleichfalls ein Partisan Corneille's und ein strenger Kritiker Racine's, spricht einmal seinen Landsleuten zwar einigen Geschmack zu, aber die Vernunft ab. Vernunft ist das Höhere und Bessere; Geschmack ist anziehend und liebenswürdig. „Il n'y a point de pays où la raison soit plus rare qu'elle est en France: quand elle s'y trouve, il n'y en a pas de plus pure dans l'univers; communément tout est fantaisie, mais si belle, que les étrangers honteux de leur bon sens, comme d'une qualité grossière, cherchent à se faire valoir chez eux par l'imitation de nos modes." So schreibt der greise Frondeur in der Verbannung in England, 1683. Aelter als Boileau, hat er schon vor diesem die Preziösen angegriffen; sein Kreis, le cercle genannt, richtete sich gegen sie. 1659 denunzirt er in einem offenen Brief den Pyrenäischen Frieden als Landesverrath; seitdem ist ihm Frankreich verschlossen; er hat wiederholt um Rehabilitirung gebeten, sie aber abgelehnt, als sie ihm zu spät 1689 gewährt wurde. Als ferner, skeptischer Beobachter sieht er der Entwickelung des grossen Zeitalters zu. Wenn Boileau und Racine ihre Hofstellung erhalten, spricht man in London von dem litterarischen Zirkel der Madame Mazarin, der Nichte des Kardinals; dessen Mittelpunkt ist St.-Évremond. Dieser Autor bewahrt sich demnach ebenfalls dem Klassizismus gegenüber aus äusseren und inneren Gründen die Selbständigkeit des litterarischen Urtheils, eine durchaus anders geartete Selbständigkeit, als die der eben besprochenen Gruppe von Jesuiten. Seine Denkweise ist der

vorcartesianische Skeptizismus. Gassendi ist ihm der aufgeklärteste und vorurtheilsloseste Philosoph; dieser spricht sich einmal ihm gegenüber skeptisch aus; seitdem entsagt St.-Évremond aller Philosophie. — Scharfsichtig geworden für die Veränderlichkeit der Meinungen, hebt er diese auch in seinen litterarästhetischen Betrachtungen hervor: der englischen und französischen Litteratur gleich nahestehend, fand er sich von der ersteren vielfach gefesselt — er schrieb u. A. über die englische Komödie und verfasste selbst eine comédie à la manière des Anglais — machte also eine Erfahrung von der Variabilität des Geschmacks. Der Geschmack kann als guter Geschmack, als bon sens, bon goût, sich der Vernunft annähern. An sich aber ist er ein Organ niederen Ranges, steht neben der „fantaisie", den „modes" der angeführten Aeusserung. Bei dieser Unterscheidung und Unterordnung verblieb es auch fernerhin.

Variabilität ist also das erste Merkmal des bestimmter fixirten Begriffes vom Geschmack. Jedes Volk hat seinen eigenen Geschmack (Bouhours), man spricht von dem Geschmack eines Zeitalters (Rapin), von einem zu gewisser Zeit herrschenden Geschmack der Pointen (La Motte). Man würde nicht ebenso von der Vernunft eines gewissen Zeitalters u. s. w. reden können. Der Geschmack ist Sache des Gefühls. Hier ist nun auch das Gefühl als etwas Launenhaftes, Wechselndes, nur Individuelles, der allgemein-menschlichen Vernunft nachgesetzt. Von der Wucht und Innigkeit unserer Begriffe von Gemüth und Empfindung ist in dem „sentiment" der älteren Aesthetiker durchaus nichts enthalten. Sentiments heissen Ansichten, Meinungen. Das so und anders meinen wird als etwas nur Gefühlsartiges angesprochen. Genau in diesem Sinne ist der Geschmack ein Gefühl. „Die meisten Schriftsteller werden durch ihren Geschmack willenlos bestimmt (entraînés); sie leisten das Gute durch verworrenes Urtheilen, beinahe ein Urtheilen aus blossem Gefühl [1]."

Die Funktion dieses gefühlsartigen Geschmackes ist es, an etwas Gefallen zu finden. Dem Einen gefällt diess, dem Anderen ein Anderes; beide Beurtheiler können geistvolle

[1]) La Motte, Parad. litt. 428.

Männer sein. Wir verwechseln oft das Schöne mit dem was gefällt; wir haben uns gewöhnt schön zu nennen, was eigentlich nur hübsch ist; ein im strengen Sinne schöner Gedanke muss immer gross, erhaben sein. Der Geschmack bezieht sich auf die ganze Summe wohlgefälliger Vorstellungen, auf Alles, was Geist und Herz und Sinne rührt. Er haftet von Natur der Seele an und hängt von keinem erworbenen Wissen ab. Er stellt eine Beziehung dar zwischen dem menschlichen Geist und den ihm gebotenen Gegenständen [1]).

Demnach wird der Geschmack einer höheren oder niedrigeren Artung fähig sein. Geschmack im niederen Sinne ist blosse Laune, fantaisie; ihr steht der goût intellectuel gegenüber. (Voltaire.) Als solcher kann er erzogen und gebildet werden, durch Beispiel und Lehre. Diess Ziel setzte sich Bouhours in seiner manière de bien penser. Batteux entwirft einen Plan zur systematischen Ausbildung des Geschmacks; er will ihn zwar nicht unmittelbar als Denkvermögen, aber doch analog dem vernünftigen Denken behandelt und erzogen wissen. — Also der Geschmack im besseren Sinne wird, obwohl immer noch als Gefühlsorgan aufgefasst, doch der Vernunft angenähert. „Der *gute Geschmack* ist die erste Regung, so zu sagen eine Art von Instinkt des richtigen Denkens (de la droite raison); er reisst es mit sich fort und führt es sicherer als alle möglichen Ueberlegungen.“ (Bouhours.) La Motte, auch hier einen Lieblingsbegriff Diderot's vorwegnehmend, gebraucht noch entschiedener und häufiger das Wort Instinkt für die Geschmacksrichtung des künstlerischen Talents; er nennt Instinkt, was er weitläufiger mit jugement confus et presque de simple sentiment umschreibt: das Talent leistet das Gute, Vollkommene durch Instinkt.

Gab man dem Geschmack, einem Gefühle also, diese höhere Funktion, so lernte man nun auch hiermit das Gefühlsartige überhaupt anders auffassen und höher schätzen. „Le bon goût nous fait d'abord estimer par sentiment ce que la raison aurait approuvé, après qu'elle se serait donné le temps de l'examiner assez pour en juger sur de justes idées.“

---

[1]) Bouhours 131. 381.

(Crousaz.) Man schlug hier einen Weg ein, der endlich wenigstens zur Nebenordnung von Gefühl und Vernunft führen mochte. Wenn Montesquieu zu Anfang des zweiten Bandes seines esprit des lois die Musen anruft — demnach den ästhetischen Charakter seiner Darstellung kommentirt — so sagt er: lasst mich dem Anscheine nach empfinden, wenn ich auch im Grunde von Reflexionen bestimmt bin. Also Vernunft im Scheindienste des Gefühles; der Autor hat darauf zu rechnen, dass man den Ausdruck des Gefühls dem Raisonnement vorzieht. Er selbst giebt der Vernunft den Vorzug, in folgender Form: „elle est le plus parfait, le plus noble et le plus exquis *de nos sens.*“

Montesquieu ist derjenige Autor, welcher der Lehre vom Geschmack die eigenthümlichste Fassung gegeben hat in seinem für die Enzyklopädie geschriebenen essai sur le goût.

Eine bestimmte Beziehung der Dinge zum Menschen kommt durch den Geschmack zum Bewusstsein: das Vergnügen, welches, unter günstigen Umständen, eigentlich ein jedes Ding dem Menschen gewähren soll; ein Etwas, was uns durch Empfindung mit den Dingen verknüpft. Gewohnheit und Vorliebe, unser Vergnügen und unsere Neigungen geben dem Geschmack seine thatsächlichen Gesetze; in seinen allgemeinen Prinzipien mag er vernunftartig sich verhalten; kommt aber Vernunft und Neigung in Konflikt, so lässt der Geschmack sich durch letztere bestimmen, und jubelt z. B. den Opern zu, trotz allen Vernunftwidrigkeiten dieser Kunstart. Was die Motivirung einer dramatischen Handlung angeht, die folgerechte Durchführung eines Charakters, die Herbeiführung einer effektvollen Situation; so giebt für diese grossen Züge der künstlerischen Behandlung die Vernunft die Richtung an. Aber die künstlerische Wirkung hängt nicht nur von solchen allgemeinen Ursachen ab; sie geht aus den einzelnen glücklichen Einfällen für diesen bestimmten Moment der Handlung, dieses bestimmte Wort der dramatischen Person hervor. Insofern kann man sagen: die Kunst, in ihren Prinzipien von der Vernunft bestimmt — die Kunst giebt die Regeln, der Geschmack die Ausnahmen. Er ist der spezifische Sinn für diese künstlerisch nothwendigen Ausnahmen vom Allgemeinen, vernunftmässig

Konsequenten. Er hilft sie scharfsinnig entdecken, verhilft demnach zu glücklichen Einfällen; er fühlt die besondere Wirkung einer Stelle schnell heraus, wie sie vom Dichter gewollt ist.

Unsere Seele ist darauf angelegt zu denken, das heisst: wahrzunehmen. Ein grosser Gedanke ist ein viel umfassender Gedanke; ein grosser Gedanke wird angeregt, wenn man etwas ausspricht, was mit einem Schlage eine grosse Fülle von Vorstellungen zum Bewusstsein bringt. Also der Dichter wirkt, der mit einem Worte viel zu sagen weiss. Bewusste Uebersicht und Anordnung; und grösste Mannigfaltigkeit: ohne jene entsteht Verwirrung, ohne diese Einförmigkeit und Ermüdung. Kontraste, Ueberraschungen werden empfohlen; man muss einen seelischen Zustand ästhetisch zu verwerthen wissen: nicht gerade Verwirrung — embarras, ein gewisser Taumel, ein Hingerissensein, dass die Gedanken einem vergehen: aus diesem Zustand bedingen sich grosse Schönheiten. Das Unbestimmte, Unbestimmbare macht Reiz und Anmuth aus: das je ne sais quoi. Leute von feinem Geschmack, les gens délicats, sehen Schönheiten, wo der gemeine Verstand nichts wahrzunehmen vermag, für welchen es demnach ein je ne sais quoi im eigentlichen Sinne ist und bleibt. Für sie ist „ich weiss es nicht auszudrücken" — die Hindeutung auf eine Ueberfülle von Beziehungen, welche bei dem unscheinbarsten Eindruck auf sie einströmen. „Les gens délicats sont ceux qui à chaque idée ou à chaque goût joignent beaucoup d'idées ou beaucoup de goûts accessoires." —

Bereits ist es ein anderes Geschlecht von Menschen, für welches La Motte, Batteux, Montesquieu schreiben. Nicht mehr die Vornehmheit des oeil de boeuf — die Ritterlichkeit des grossen Condé und seiner Offiziere — der Zug zur Selbstbeherrschung, ja zur Entsagung, der in Pascal und Descartes, Rancé und Arnauld das klassische Zeitalter durchzieht. Ein nachgeborener Cartesianer, Rémond de St. Mard, klagt, die cafés hätten den Geschmack verdorben, der esprit sei eine Epidemie geworden, die Wahrheit erleide auf den Lippen seiner Zeitgenossen in jedem Augenblick den Tod. Sollen wir mit ihm von Verfall, wollen wir von Vorschritten reden? Genug

für's erste, wenn wir die Unterschiede und Wandlungen zu sehen vermögen. Die Wandlung der ästhetischen Anschauung vollzieht sich im Rahmen allgemeiner zivilisatorischer Umwandlungen. La Motte sagt einmal: „Le plus grand vice d'Homère est d'être né dans un siècle grossier. La Grèce entière du temps d'Homère n'était qu'un village en comparaison de la société perfectionnée depuis lui. Ce qu'il a peint est devenu choquant, par une connaisance réelle de ce qui fait la véritable dignité de l'homme.“ So laut und ungestüm rühmen sich die Neuerer des beginnenden Jahrhunderts ihrer Fortschritte. Bereits vergessen sie hier und da, dass sie auf dem Wege fortschreiten, den Descartes und Boileau gebrochen und gebahnt haben. Die Régence hat den Hof Ludwig's XIV. vernichtet — dem sie doch Macht, Ansehen und Lebensformen ursprünglich verdankt. Die ersten Vertreter der Aufklärung nennen die Herren von Port-Royal Pedanten, da ihnen doch die grammaires raisonnés u. s. w. den Keim der Aufklärung in nüchtern erdiger Hülle überliefern. Diese Loslösung und Umwandlung haben wir hier auf dem Gebiete des litterarischen Geschmacks verfolgt. Mannigfaltigkeit in der Einheit verdrängt das strenge Einheitsprinzip: es ist der Unterschied zwischen den Franzosen des 18. und des 17. Jahrhunderts, der sich hier ankündigt, der Unterschied von „esprit“ und „raison“.

2.

Schön ist mit Schauen sprachverwandt. Es bezeichnet ein Aufgehen im Schauen, ein Hingegebensein an Anschauung. Ein Gegenstand heisst schön, wenn er uns diese Hingabe an die Anschauung abgewinnt. Tausendfach verschiedene Gegenstände können diese Wirkung ausüben, unter tausendfach verschiedenen Umständen — je nach der Persönlichkeit, auf die eingewirkt wird, je nach dem Augenblick, in welchem der Eindruck erfolgt: der gemeinsame Kern des Begriffes ist ein subjektiver Zustand.

Zu allen Zeiten nun haben Denker sich bemüht, jenes Etwas in den Dingen zu bestimmen, was als schön sich aus-

spricht. Die grosse, fast beispiellose Macht des eben angedeuteten Zustandes nimmt, in wechselnder Form, das spekulative Denken in seinen Dienst. Sollten diese spekulativen Versuche verfehlt sein, so sind sie darum noch nicht ohne Bedeutung. Es ist wichtig zu verfolgen, womit ein Denker, ein Zeitalter das Schöne für erklärt hielt; wo man, so zu sagen, festen Boden fühlte, in den Bemühungen um Ergründung des wesentlich Schönen. Der Charakter des Zeitalters spricht sich in solchen spekulativ-ästhetischen Formeln, unwillkürlich, aus; genauer: der Charakter der Empfindungsweise eines Zeitalters. Die spekulative Annahme ist das — fälschlich für einen festen, letzten Grund gehaltene — Spiegelbild der vorwaltenden ästhetischen Neigung der Zeit.

Wir haben die Neigung das klassische Schema zu erweitern, die starren Einheitsnormen zu beleben, die Richtung auf Mannigfaltigkeit soeben in der Entwickelung des litterarischen Geschmacks nachgewiesen. Scheinbar unabhängig hiervon gelangen die philosophirenden Aesthetiker zu dem Prinzip der Vielheit in der Einheit, aus welchem diese Richtung des Geschmacks sich als allgemeingiltig begründet ergeben würde.

So J. P. Crousaz, aus der französisch sprechenden Schweiz. Er war Prinzenerzieher, dem späteren Landgrafen Friedrich II. von Hessen-Kassel auf seinen Reisen als Mentor beigegeben; später Professor in Lausanne. — Er geht in der Begründung der Aesthetik vom Gott-Schöpfer aus, von dessen Wesen und seinen Satzungen. Der Schöpfer ist ein einheitliches Wesen; nichtsdestoweniger beschliesst er in sich Abgründe von Realitäten, unendliche Vollkommenheiten; er selbst eine einzige Vollkommenheit, die sich uns unter verschiedenen Gestalten darstellt. Dem menschlichen Geiste als seinem Geschöpfe ertheilte er ein Organ für diese seine Eigenschaften: desshalb lieben wir in unsern Vorstellungen Mannigfaltigkeit, und bedürfen doch auch der Einheitlichkeit. Diese Neigung unseres Geistes spiegelt das Wesen Gottes ab. Alle Geschöpfe, so viele ihrer sind, wirken zu einem und demselben Zwecke zusammen, sie sollen die Grösse, den Ruhm dieses höchsten Wesens darstellen. Ueberall führen Verschieden-

heiten zu einer Einheit zurück: der menschliche Geist lernt daran von allen Dingen der Welt zu einem einzigen aufzusteigen. — Hiermit sind, nach Crousaz, die wirklichen, in der Natur begründeten Kennzeichen des Schönen angegeben. Regelmässigkeit, Anordnung, Verhältnissmässigkeit beruhen durchaus auf der Zurückführung von Verschiedenheiten auf eine einheitlich gemeinsame Form. Die Vielfältigkeit der Beziehungen auf einen einheitlichen Zweck giebt gleichfalls ein natürliches Motiv des Schönen ab. Nicht Gleichmässigkeit, sondern verhältnissmässige Abstufung ist schön: so im rein Formalen, so in Bewegungen, so im menschlichen Verhalten, in der moralischen Welt, im wissenschaftlichen Denken. — Ausdrücklich will der Autor die spekulativen Prinzipien des Schönen angeben, nicht etwa nur das Gefühl des Schönen, den Geschmack erörtern. Er theilt, zu Beginn seines Buches, die gesammten Vorstellungen in Gedanken (idées, nicht pensées) und Gefühle ein. Kreis, Dreieck, Vogel, Haus sind Gedanken, Säure, Wärme sind keine einfachen Gedanken, sondern Gefühle. Nun gefällt manches dem Denken, nicht aber dem Gefühl. Unsere Empfindung kann anderweit gefesselt sein, und wir können trotzdem beurtheilen, was schön sei. Es sei jemand in einen Prozess verwickelt, er erwarte im Vorzimmer des Richters die Entscheidung. In diesem Vorzimmer sind Gemälde aufgehangen; ein gerade anwesender Kenner knüpft mit dem Wartenden ein Gespräch über diese Bilder an. Der Klient wird die ästhetische Beschaffenheit der Bilder diskutiren können und sich zutreffend über sie äussern, ohne im mindesten mit seiner Empfindung bei dem Gespräch betheiligt zu sein, da seine Gefühle, wie gesagt, ganz und gar bereits im Audienzzimmer des Richters weilen und an den Akten seines Prozesses haften. Also giebt es eine Schönheit, die nicht von dem Gefühle abhängt; ob etwas objektiv schön sei oder nicht, entscheiden wir kalten Blutes, von spekulativen Prinzipien angeleitet. — Est ist bei Crousaz noch viel von der cartesianischen Geringschätzung des Gefühls dem Denken gegenüber zu verspüren; diese Unterordnung wird von ihm strenger festgehalten, als von den eben erörterten französischen Litterarästhetikern derselben Periode. Er äussert

verächtlich, dass es überhaupt nur Wenige gebe, die mit ihrem Geiste etwas anzufangen wüssten, die meisten Menschen haben nur Sinne und Leidenschaften: da nennen sie dann schön, was ihren Sinnen schmeichelt. Und doch, sagt Crousaz in seiner Logik, sind wir zur Aufklärung und Ordnung angelegt, zur Wissenschaft und Weisheit. Glücklich leben heisst in tiefer Ruhe leben, unbewegt von Leidenschaften, unberührt von jenen unerträglichen Schrecknissen, mit welchen der Aberglaube und die falschen Vorstellungen von der Gottheit die Seelen derer umschatten, welche versäumt haben, sich aufzuklären. Die Eigenschaften, welche eine Aufklärung über die höchsten Fragen der Metaphysik verhindern, sind ebensoviele Quellen fälschlicher Voreingenommenheit in Beziehung auf das Schöne: Vorliebe aus Temperament, Eigensucht, Gewohnheiten, Leidenschaften und Oberflächlichkeit. — Von Rechts wegen hat das Schöne unsere Empfindungen zu beherrschen, nicht von ihnen sich bestimmen zu lassen. Auf einem merkwürdigen Umwege gelangt unser Philosoph dahin, doch auch dem Gefühlsartigen in der ästhetischen Beurtheilung eine Stelle einzuräumen — es scheint, als sei der Zug des allgemeinen Denkens in dieser Richtung bereits so stark, dass er auf das zähe Gewebe einer logisch-metaphysischen Doktrin einzuwirken vermag, es ein wenig verschiebt und verzieht. Crousaz gleicht sich mit den Gefühls-Aesthetikern durch die Annahme einer prästabilirten Harmonie zwischen Verstand und Empfindung aus. Die ruhenden Gesetze des Urhebers der Natur bringen es mit sich, dass die Beschaffenheit der Objekte selbst und die Beschaffenheit der von ihnen hervorgebrachten Eindrücke übereinstimmen. Ein Gegenstand, der an sich selbst schön genannt zu werden verdient, bringt zugleich eine angenehme Empfindung hervor: so entsteht ein Einklang zwischen unserem Denken und unserem Gefühl. Der Schöpfer hat es so gefügt, dass Alles mit Gewicht und Maass bestehe, und demnach nur durch fest bestimmte Verhältnisse das Weltall zusammenhalte. Das erkennen wir, und demzufolge liebt unser Verstand Ordnung und Verhältnissmässigkeit. Aber es war der Weisheit des Schöpfers würdig, nun zugleich durch Ordnung und Verhältnissmässig-

keit angenehme Empfindungen im Menschen anregen zu lassen. Wir haben anzunehmen, dass ein Gegenstand, der in seinem Umfang, seinem Aussehen, seiner inneren Struktur, dem Verhältniss seiner Theile zueinander die Billigung eines vollkommen klar sehenden Verstandes verdienen würde, in seiner Wirkung auf unverdorbene Sinne ein Gefühl des Wohlgefallens sofort durch seinen Anblick hervorruft. Es ist die Ansicht des um ein Menschenalter älteren Bouhours von dem guten Geschmack als einem Instinkte der Vernunft; anders ausgedrückt und abgeleitet.

Die Hauptzüge dieser spekulativen Begründung erinnern an Leibnitzische Gedanken. Crousaz begründet seine Vorstellung von der prästabilirten Harmonie zwischen Erkenntniss und Empfindung durch Berufung auf die prästabilirte Harmonie zwischen Körper und Geist. Der Körper kann nicht unmittelbar auf die Seele wirken, denn was vermag die Ausdehnung über das Denken? Jene Wirkung hängt vielmehr von einer willkürlichen Einrichtung des Schöpfers ab. Willkürlich nur in Beziehung auf die Möglichkeiten des Anderswollens im Geiste des Schöpfers, unveränderlich und beherrschend dagegen in Beziehung auf die Natur, principes, loix constantes nach Crousaz' Worten. Der Gedanke ist, zwanzig Jahre nach dem système nouveau de la nature uns begegnend, nicht wohl anders als auf Leibnitz zurückzubeziehen. — Freilich wissen wir, dass Crousaz in einem Punkte gegen Leibnitz war. Er bestritt, was er zuerst den Optimismus dieses Philosophen nannte. Wir entnehmen diess einem Programm Gottsched's: de optimismi macula diserte nuper Alexandro Popio Anglo tacite autem G. G. Leibnitio perperam licet inusta. (Leipzig 1753.) „Macula“ ist ironisch gemeint; Gottsched ist ganz und gar für den Optimismus. Er will mit seinem Schriftchen zur Bearbeitung jener Berliner Preisaufgabe „Pope als Metaphysiker“ ermuntern, welche den Spott Lessings und Mendelssohns herausforderte. Er wendet sich gegen Crousaz, der das Wort Optimismus erfunden zu haben scheint: „sententia, quam scommate novo in ludibrium excogitato, optimismum dixit Lausannensium nuper philosophus Crousazius.“ — In jedem Falle erinnert diese Notiz daran, dass der schweizerische Schriftsteller sich mit Leibnitz beschäftigt hat;

auch hat er über Wolff's Logik geschrieben. So haben wir denn anzunehmen, dass sein ästhetisches Haupttheorem von der im Wesen Gottes begründeten Vielheit in der Einheit, im Zusammenhang mit Leibnitzischen Gedanken entstanden sei.

Wir werden nach dem Bisherigen den Einfluss Leibnitzens auf die Aesthetik nicht in Aeusserungen finden wollen, wie die, dass der Geschmack, im Unterschied vom Verstande, in den verworrenen Vorstellungen bestehe, von welchen man sich keine klare Rechenschaft geben kann (rendre raison). Auch Das werden wir nicht für neu halten, dass er eben diese verworrenen Vorstellungen mit dem Gefühle in Verbindung bringt: „perceptions confuses ou sentiments.“ Denn diese Auffassung ist uns bereits von den französischen Schriftstellern her hinlänglich vertraut. Sie ist aus den ästhetischen Diskussionen der französischen Litteratur organisch hervorgewachsen. Ist auch La Motte's Ausdruck „un jugement confus et presque de simple sentiment“ später, als Leibnitz' Schriften: so ist doch in dem Gedanken selbst hier keine Beeinflussung durch Leibnitz anzunehmen. Denn dieses jugement confus et presque de simple sentiment ist in dem Begriffe der délicatesse längst fixirt, ist dem Begriffe nach durchaus bei Bouhours (1685) vorhanden, schwebt den Franzosen überall vor, wo von Geschmack im Unterschied vom Verstande geredet wird. Umgekehrt haben diese Auffassungen der französischen Aesthetiker vom Geschmacke, von der „délicatesse du goût“ auf Leibnitz' Begriff der sehr kleinen Vorstellungen eingewirkt. In einer der frühesten Aeusserungen über diesen für sein System so wichtigen Begriff führt ihn Leibnitz auf Erscheinungen im Bereiche des Geschmacks zurück. „Ces petites perceptions sont de plus grande efficace qu'on ne pense. Ce sont elles, qui forment ce je ne sais quoi, ces goûts, ces images des qualités des sens“ [1]).

Leibnitz zeigt sich schon in einer seiner ersten Schriften de stilo philosophico Nizolii (1670) an der Entwickelung der französischen Geschmacksbegriffe betheiligt. Hier bezeichnet

---

[1]) p. 197.

er als die Hauptforderungen der Rhetorik claritas und veritas; erst in zweiter Linie steht die elegantia. Er unterscheidet claritas als das Formale von veritas als dem Materialen; das Maass der Deutlichkeit ist das Denken, das Maass der Richtigkeit die sinnliche Wahrnehmung. Er bildet einen dritten Begriff der certitudo; sie ist claritas veritatis, der deutliche Vortrag eines material richtigen Gedankens. Dieser Begriff kehrt später bei Baumgarten wieder; er setzt neben claritas und veritas in einige Verlegenheit, wenn man sich nicht jener Definition Leibnitzens erinnert. — Diese Grundbegriffe der Rhetorik sind die Prinzipien Nicole's: Leibnitz steht hier unter dem kenntlichen Einflusse der Bücher von Port-Royal. Die Beziehung auf die Poetik weist er hier kurz bei Seite: „Philosophen pflegen den Fehler der Dunkelheit der Wendungen den Dichtern und Rednern zu überlassen." Aber er bewegt sich in gleicher Richtung mit der Entwickelung des klassischen französischen Geschmacks. — 1716 äussert er einmal: „jetzt begiebt sich auf philosophischem Gebiet, was sich auf dem Gebiet der Poesie begeben hat, man ist der vernünftigen Romane müde geworden und ist zu den Feenmärchen zurückgekehrt" [1]. Er nimmt noch da, wenn auch nur nebenher, für den klassischen Geschmack Partei.

Leibnitz trat in unmittelbare Beziehung zu Port-Royal durch seine Betheiligung an den Diskussionen über den amor dei. 1697 äussert er sich über die oben erwähnte Ansicht Fénélon's von der gänzlich interesselosen Liebe zu Gott; nochmals 1698 an den Abbé Nicaise. Sein eigner Begriff von der Liebe zu Gott ist der, dass sie in engster Verbindung mit dem erklärenden Denken stehe: „amour de Dieu accompagné de lumière" [2]) ist ihm ein Vorzug der richtig aufgefassten christlichen Religionslehre. Diess ist völlig der auch in Port-Royal gepflegte cartesianische Begriff. — Leibnitz setzte mit Arnauld sich in wiederholt angeknüpften Briefwechseln auseinander, in welchen mancher ursprüngliche Ausdruck seiner Hauptgedanken begegnet.

Auf Fragen des Geschmacks legte Leibnitz zunächst keinen

---

[1]) 777. — [2]) 469.

Nachdruck. Er folgte den Entwickelungen, welche anderwärts in dieser Beziehung sich anspannen. So blieb er auch nicht ein ausschliesslicher Vertreter der klassischen Prinzipien. Er gestand mit Vavasseur und Bouhours, auch dem Nicht-Wahren sein Recht zu. „Wer viele erfindungsreiche Romane gelesen, viele merkwürdigen Erzählungen gehört hat, weiss immerhin mehr als ein Anderer, auch wenn nicht ein Wort von alle dem wahr wäre, was man ihm geschildert und erzählt hat: die Vorstellungs-Fähigkeit ist bei ihm durch diese Eindrücke ausgebildet worden.“

Eine innerliche Schätzung des Gefühlsartigen wird hier nicht kenntlich; sie findet sich, in den vergleichbaren Stellen, sogar weniger bei Leibnitz, als bei den nachklassischen französischen Aesthetikern. Hier bleibt er im Wesentlichen Cartesianer: das Gefühl ist Verdunkelung der Vernunft. Genau so weit, als unsere Vorstellungen verworren sind, sind wir Sklaven, den Leidenschaften unterworfen. Dumpfe Instinkte hindern die klare Willens-Entscheidung. Dass wir das Böse wie das Gute wollen können, diess unser Verhängniss schreibt sich einzig von verworrenen Vorstellungen her, von einem Anschein von gut und bös, welcher uns täuscht. Ein merkwürdiges Wort Bodmer's preist es einmal als Leibnitz' Hauptverdienst, der Empfindung einen tödtlichen Streich beigebracht, sie durch sein System der prästabilirten Harmonie durchaus in den Dienst der Erkenntniss genommen zu haben. Selbst das sinnliche Wohlgefallen geht nach Leibnitz auf Freuden der Erkenntniss, des Verstandes zurück, welche sich nur nicht als solche deutlich kundgeben [1]. — Die berühmteste Reduktion einer Empfindung auf ein nicht deutlich als solches erkanntes intellektuelles Vergnügen ist Leibnitz' Theorie der Musik. „Die Musik bezaubert uns, obwohl ihre Schönheit in nichts anderem als einer Rechnung besteht, deren wir uns nicht bewusst sind, welche unsre Seele aber nichtsdestoweniger ausführt; der Berechnung nämlich der Schläge oder Schwingungen der tönenden Körper, welche Schwingungen in gewissen Abständen zusammentreffen“ [2]. Leibnitz fügt hinzu, dass das Wohlgefallen

[1] 717. — [2] 718.

im Anblick schöner Verhältnisse von derselben Beschaffenheit sei.

Bis hierher sehen wir Leibnitz mit dem Entwickelungsgange der französischen Aesthetik in seinem ästhetischen Denken sich mitbewegen. Diese Mitbewegung wirkt auf mannigfache Begriffstheile seiner Philosophie ein. Wir nehmen desshalb an, dass in dem Hauptpunkte der Uebereinstimmung, der Theorie der verworrenen Vorstellungen, da der Begriff der délicatesse der frühere, der der petites perceptions der spätere ist, eher eine Beeinflussung Leibnitzens durch die Aesthetik, als umgekehrt stattgefunden habe.

Aesthetisch originaler äussert sich Leibnitz in der kleinen, deutsch verfassten Abhandlung von der Glückseligkeit. Hier ist vor allem ein Gefühl für Schönheit in warm empfundenen Worten ausgesprochen. „Die Schönheit der Natur ist so gross und deren Betrachtung hat eine solche Süssigkeit, auch das Licht und die gute Regung so daraus entstehen, haben so herrlichen Nutzen bereits in diesem Leben, dass wer sie gekostet, alle andern Ergötzlichkeiten gering dagegen achtet.“ Der Eindruck der Musik wird in seiner Gemüthsbeschaffenheit bezeichnet, als Sympathie, als unbestimmbar („ich weiss nicht was“) — obwohl dann auch hier mit dem Eindruck jeder Ordnung auf das Gemüth in erklärende Verbindung gebracht. Schönheit wird als Vollkommenheit betrachtet, der Eindruck der Schönheit als die Thatsache aufgefasst, dass die Vollkommenheit auch fremder Dinge angenehm sei. Diese Vollkommenheit fremder Dinge ist eben die „Schönheit eines andern Menschen, auch wohl eines Thieres, ja gar eines leblosen Geschöpfes, Gemäldes oder Kunstwerkes“. Vollkommenheit auch fremder Dinge ist uns angenehm, weil „das Bild solcher fremden Vollkommenheit in uns eingedrückt, macht, dass auch etwas davon in uns selbst gepflanzet und erwecket wird, wie denn kein Zweifel, dass wer viel mit trefflichen Leuten und Sachen umgehet, auch davon vortrefflicher werde“. Vollkommenheit aber ist Kraft. Und weiter: Bei aller Kraft je grösser sie ist, je mehr zeiget sich dabei *Viel aus einem und in einem*, indem Eines Viele ausser sich regieret, und in sich vorbildet.“ — Hier tritt also das Schöne, durch Vermittelung der Vollkom-

menheit, in Verbindung mit dem Begriffe der Kraft. Leibnitz spricht von „der Lust, die die Seele an sich selbst nach dem Verstande empfindet, von der Lust des Nachdenkenden an sich selbst und seinen Gemüthskräften“. Hierin findet er die Macht des Schönen gegründet. Er preist diese Macht als innere Hilfe im Unglück. Diess ist ein Keim ästhetischer Anschauungen, der ferneren Aufwachsens fähig ist. —

Beschäftige uns zunächst die ästhetisch allerklärende Bedeutung, die Leibnitz, in dem angeführten Satze fortfahrend, dem Prinzip der Vielheit in der Einheit beilegt. „Nun die Einigkeit in der Vielheit ist nichts anders als die Uebereinstimmung, und weil eines zu diesem näher stimmet als zu jenem, so fliesset daraus die Ordnung, von welcher alle Schönheit herkommt.“

Der Philosoph spricht die Formel „Viel aus einem und in einem“ mit erhobener Stimme aus. Es ist unmöglich, zu einer einfacheren abstrakten Formel zu gelangen; wir berühren hier einen letzten Grund der Erklärung: das ist Leibnitz' Meinung von diesem Prinzip. Es wirkt so gut in dem Anblick des Schönen, als in der konstitutiven Verfassung des Weltalls. Alle Möglichkeiten drängen sich zum Dasein, im Verstande des Schöpfers; sein Verstand umfasst sie insgesammt; aus dieser Zusammenfassung entsteht ihre Anordnung, indem sie sich hier je nach dem Grade ihrer Vollkommenheit einander unterordnen. So ergiebt sich der beste Welt-Entwurf: der beste, weil er zugleich die grösste Verschiedenheit und die grösste Ordnung enthält [1]). — Die Formel „Viel aus einem und in einem“ bestimmt vor allem den Begriff, welcher das Einzelwesen mit dem Weltall in dem Leibnitzischen System verbindet: den Begriff der Vorstellung.

„La perception m'est la représentation de la multitude dans le simple“ (Briefe 1715); „Vorstellung ist die Vereinigung einer Vielheit in einer Einheit“ (Monadologie) — so erklärt Leibnitz wiederholt. Würde heute nach einer Definition der Vorstellung gefragt, der Eine würde sich der Antwort entziehen, da man in allem Erklären von Vorstellungen und

---

1) 716 vgl. 569.

deren Beziehungen untereinander als Grundthatsachen ausgehe; ein Anderer würde das Verhältniss von Objekt und Subjekt in's Auge fassen, und Vorstellung als Das bestimmen, was dieses Verhältniss charakterisirt. Hier haben wir einen sehr anders gearteten Versuch. Vorstellung soll ohne Beziehung auf die innere Erfahrung bestimmt werden; es soll so bestimmt werden, dass der Begriff sowohl objektiv als subjektiv gebraucht werden kann. Ein solcher objektiv-subjektiver Begriff von Vorstellung ist der Mittelbegriff dieser Philosophie. Die Monade stellt das Weltall vor oder dar, subjektiv wie objektiv. Der Monade inhärirt Vorstellung nicht wie eine Thätigkeit unter andern Thätigkeiten und Eigenschaften, sondern Vorstellung füllt sie ganz und gar aus; auf ihre Thätigkeit hin angesehen, ist die Monade Vorstellung. Körper und Geist halten und passen zusammen, weil Beide dasselbe Eine Weltall vorstellen oder darstellen, in verschiedenen Graden der Deutlichkeit. Was damit gemeint sei, bliebe unverständlich, wenn man den rein subjektiven Begriff von Vorstellung festhielte; aber Vorstellung ist objektive, konstitutive Eigenschaft der geistigen Monade wie der körperlichen Monaden. — In dieser doppelten Beziehung nun soll Vorstellung durch jene Formel abstrakt ausgedrückt sein. Vorstellung ist die wesentliche Beziehung der einzelnen Monade zu allen andern. Vorstellung passiv, rezeptiv betrachtet ist die Vereinigung mehrerer Eindrücke; unser Philosoph fügt den Begriff der aktiven Vortellung hinzu: Verursachung, Hervorgehen von Vielem aus Einem beruht auf der, einer Monade innewohnenden deutlichen bedingenden Vorstellung von dem in andern Monaden sich vollziehenden Vorgang. — Vieles, in Einem scheint eine Unmöglichkeit. Begreifen wir diess, so haben wir das Problematische im Weltzusammenhange begriffen. Was Leibnitz' System zur Lösung des Welt-Problemes beizutragen versucht, konzentrirt sich in dieser Formel.

Mit dieser spekulativen Wendung nun tritt Leibnitz in Beziehung zu der zeitgenössischen Aesthetik. Er hat nicht die „verworrene Vorstellung“ in die Aesthetik eingeführt; aber er hat dem Gedanken des undeutlich zusammenfassenden Vorstellens spekulativen Hintergrund gegeben, durch seine Theorie

der Vorstellung. Weil „Vieles in Einem“ in seiner Philosophie als spekulativer Hauptbegriff sich bewährt, sind die zeitgenössischen Aesthetiker geneigt, in ästhetischen Erklärungen bei diesem Begriffe Halt zu machen.

Demnach ist das Verhältniss Leibnitzens zu der Aesthetik seiner Zeit ein in ähnlicher Weise mittelbares, wie das Verhältniss Descartes' zum Klassizismus. Die Bemühungen um sprachliche Korrektheit, entstanden im Zusammenhang mit nationalen, politischen Interessen, hatten den litterarischen Geist bereits auf Mässigung, Verständigkeit hingeleitet, in Malherbe, der Akademie. Nun tritt eine Philosophie auf, welche dem Prinzip der Mässigung und Verständigkeit, der raison, metaphysische Bedeutung giebt. Setzt man fernerhin auf litterarischem Felde jene Bestrebungen fort, so wird ihnen aus dieser Philosophie eine neue Energie zuströmen: aus den akademischen Vorschriften werden klassische Prinzipien. — Descartes' Philosophie gegenüber hat das Leibnitzische Denken den Charakter der Erweiterung und Bereicherung eines starren einheitlichen Schema's; wie La Motte und Fontenelle den Prinzipien Boileau's gegenüber. Descartes geht von der deutlichen, abstrakten Erkenntniss aus; Leibnitz beachtet das undeutlich Erkannte, die Instinkte. Descartes kennt ausschliesslich die âme raisonnable; ein Lieblingsthema Leibnitzens ist die Thierseele und der grosse Bereich menschlicher Thätigkeiten und Erkenntnisse, welcher durchaus analog den Funktionen dieses auch schon den Thieren eigenen geistigen Prinzips zu fassen ist. Descartes verknüpft Körper und Seele mechanisch, in Einem Punkte; Leibnitz ersinnt einen den ganzen Körper in allen seinen Theilen umfassenden, ja auf die Gesammtheit des Universums sich beziehenden Zusammenhang. Dort Einheit und Einfachheit; hier Mannigfaltigkeit. So findet hier die ästhetische Formel Bouhours' und Fontenelle's eine Unterstützung, wie die klassische Korrektheit sie an dem Vernunft-Systeme Descartes' fand. —

Wie weit die Macht dieser spekulativ-ästhetischen Formel auch unabhängig von der Geltungssphäre einer bestimmten Metaphysik reichte, zeigt in einem deutlichen Beispiele Hut-

cheson. Hutcheson ist bekannt durch seine Annahme einer spezifischen Sinnes-Energie für das Schöne. Er begnügte sich indessen keineswegs mit dieser Aufstellung. Er will das Schöne objektiv bezeichnen, spricht von einer Schönheit an sich selbst, und betrachtet den Schönheitssinn nur als das dem Menschen verliehene Organ zur Auffassung dieser an sich selbst vorhandenen Schönheit. Diese besteht — um mich mit mathematischer Präzision auszudrücken, sagt Hutcheson, — in der Verbindung einer einheitlichen Form mit einer Mannigfaltigkeit von Gegenständen. Alle Schönheiten der Natur, der Anblick einer Landschaft, der Anblick von Thieren und Pflanzen geht hierauf zurück; der ästhetische Charakter solcher Eindrücke beruht auf den in ihnen hervortretenden Verhältnissen, denn er erhält sich im Abbilde, welches diese Verhältnisse wiedergiebt: das Prinzip der Verhältnissmässigkeit aber ist das angeführte. Auch in der Erläuterung des Kunstschönen kommt Hutcheson über das Verhältnissmässige nicht hinaus. Die künstlerische Absicht ist die Darstellung der schöpferischen Absicht in einem Theilsystem; wie (bei Leibnitz) die Einheit dieser schöpferischen Absicht die Vollkommenheit des Weltplanes bedingt, so ist die Schönheit des Kunstwerkes durch die in allen Theilen einheitlich festgehaltene künstlerische Absicht bedingt. Allgemein erklärt Hutcheson den inneren Sinn für die passive Fähigkeit, die Vorstellung schön beim Anblick derjenigen Objekte in sich aufzunehmen, in welchen Einheit mit Mannigfaltigkeit sich verbunden findet.

3.

Der Grund und Boden, welchen die Aesthetiker in dem metaphysischen Theorem zu finden vermeinten, ist Fata Morgana, ergiebt sich aus einer täuschenden Spiegelung. In der That ist die ästhetische Forderung nicht auf den spekulativen Satz begründet. Jene ist ein ursprünglicheres Phänomen wie dieser. Beide stellen einen Zug der allgemeinen Geistesrichtung dar. Hierbei ist der Ausdruck durch die ästhetische

Formel unmittelbarer, der Ausdruck in einem metaphysischen Theorem mittelbarer. Jene giebt einen Zug der allgemeinen Empfindungsweise und Stimmung der Gemüther; je eingeständlicher, aufrichtiger sie diess und nichts anders bezeichnen will, um so giltiger ist die so entstehende Formel.

Einheit in der Mannigfaltigkeit ist eine solche Forderung des ästhetisch empfindenden Gemüths, ein Postulat des ästhetischen Eindrucks. — Nicht die sentiments de l'académie, nicht die „tracasseries" des Abbé d'Aubignac waren es, welche Corneille zur Annahme der Einheitsregeln vermochten, sie waren es wenigstens nicht allein. „Der gesunde Sinn lehrte mich, dass eine wirksame Verwickelung sich nur aus einer einheitlich angelegten Handlung ergebe." (Vorrede zur Médeé.) — Der ästhetische Eindruck ist das Motiv, aus welchem durch zutreffende Analyse, die Forderung der Einheit, wie die der Mannigfaltigkeit sich ergiebt.

Der Maler Hogarth ist es, welcher gleichmässig die beiden in unsrer Formel enthaltenen Forderungen als psychologisch begründet erkennt. „Die Einfachheit giebt der Mannigfaltigkeit Schönheit, indem sie dieselbe begreiflicher macht." Soll eine Anzahl von Gegenständen einen ästhetischen Eindruck hervorbringen, so muss, von allem Andern abgesehen, ein Rahmen da sein, der sie umfasst. Man nehme eine flüchtig hingeworfene Skizze, die ein Zeichner nach der Natur entwarf. Der Künstler wird selten unterlassen, zum Abschluss seiner Arbeit die Skizze mit wenigen Strichen aus dem Papier herauszuheben, einzurahmen. Der Rahmen macht die Skizze zum Bilde: der flüchtige Umriss des Bleistiftes bietet das Dargestellte — Wald und Fluss und Haus — als etwas Fertiges, als einen Eindruck dem Beschauer dar. Er erleichtert dem Blick die Uebersicht des Bildes; er prägt objektiv aus, was das Bewusstsein im Anblick vollzieht: einheitliche Umfassung einer Vielheit von Gegenständen. — Zweitens: „Die Verwickelung in der Form ist diejenige besondere Eigenschaft der Zusammenfügung von Linien, welche dem Auge eine angenehme Art von Verfolgen zuführet, und wegen des Vergnügens, welches hieraus dem Gemüthe entsteht, jenen Linien die Bezeichnung „schön" verschafft." Hogarth hatte (1745)

auf den Titel eines seiner Kupferwerke eine Schlangenlinie gesetzt und sie „die Linie der Schönheit“ unterschrieben. Den Nachfragen um dieses Symbol antwortete er durch seine analysis of beauty. Jene Linie ist das einfachste Beispiel der Verwickelung in der Form, welche dem verfolgenden Auge Vergnügen gewährt. Bedeutender ist folgende Anwendung. Die Aesthetiker der Periode pflegen noch ohne Einschränkung die Symmetrie zu preisen; sie übernehmen diese Ansicht einer untiefen Auffassung der Kunst der Renaissance. Endlich Hogarth spricht aus, was jeder verständige Künstler vor ihm gefühlt hat: Regelmässigkeit, Symmetrie gefällt nur unter gewissen Bedingungen [1]). Für den Maler ist es eine Hauptregel der Komposition, die Regelmässigkeit zu vermeiden, um den Eindruck der Fülle, des Reichthums hervorzubringen.

Der Schrift Hogarth's jubelte einst Bodmer zu: „wir verdanken es Hogarth, wenn man bei dem Worte schön künftig ebenso viel denken wird, als man bisher empfunden hat.“ (Freymüthige Nachrichten 1754.) Lessing zeigte die Uebersetzung des Buches von Mylius wiederholt beifällig an. Der Abhandlung wird das Verdienst verbleiben, in der von uns betrachteten Formel, Anschauungen für Worte eingesetzt zu haben. Man kann nicht ohne Vergnügen die Tafeln betrachten, welche Hogarth seinem Werkchen beigab. Da finden sich auf der einen in übermüthiger Fülle, in erfreulichstem Gegensatz, Denkmäler des Alterthums und des Perrückenstyls vereinigt. Seht hier den würdigen Rathsherrn, erklärt der Satiriker, in schwerer Robe, mit allen Zeichen seines Amtes, auf dem Altväterstuhle lastend — das ganze Monument ein schwerer massiger Haufen von Stein. Seht dort die leicht hinschwebende Gestalt des Python-Besiegers! — Dass er Wellenlinie und Pyramidenumriss in dieser und anderen alten Skulpturen erkennt — „Michelangelo soll gesagt haben, man solle allezeit eine Figur pyramidenförmig, schlangenförmig und mit Eins, Zwei, Drei mannigfaltig machen“: diess Räthselwort glaubt Hogarth nun auflösen und zum Prinzip erheben zu können — diese Abstrusitäten und die ganz im Geiste der

[1]) Vgl. auch Montesquieu, essai sur le goût.

Zeit begangene Ueberschätzung, eine einzelne Feststellung über ein Formal-Schönes für eine systematisch abschliessende Lehre von der Schönheit zu halten — wir werden alles dies gern vergessen und der deutlichen künstlerischen Empfindung, die sich hier ästhetisch bewusst ausspricht, Beachtung und Beifall zuwenden. Merkwürdig, dass Hogarth hier in seiner ästhetischen Schrift ein entschiedeneres Gefühl für das versöhnend Schöne zeigt, als in seinen Gemälden. Hogarth verfasst Sitten-Romane mit dem Malerpinsel. Er ist so unbarmherzig und derb in seinen Schilderungen wie Swift und Smollet. Wenn man den Eindruck seines Narrenhauses, im Leben eines Verschwenders, im Sinne trägt, sollte man keine analysis of beauty von diesem harten Abbildner des Hässlichen erwarten. Genug: er hat Kunsterfahrung in die Aesthetik mitzubringen, und so gelingt ihm, was Andern nicht gelang.

Die Maler Richardson (Vater und Sohn) bringen in ihrer Schrift über Malerei und Skulptur gleichfalls die Forderungen der Einheit und der Mannigfaltigkeit zur Geltung. Richardson bespricht die Verklärung Raphael's. An dieses von dem Aesthetiker auf's höchste gewürdigte Beispiel glaubt er eine Hauptregel der Malerei, als Einwendung, anknüpfen zu dürfen. Die Heilung des Knaben im Vordergrunde fesselt den Blick; sie ist nur ganz äusserlich mit dem Vorgang auf der Höhe des Berges verbunden. Hier ist eine ungeschlossene Kluft, wie in der Ausführung, so in der Erfindung. Der Meister nahm mit der Ausführung der Verklärung selbst Abschied vom Leben und von seiner Kunst; wer weiss, wie er die Kluft denn doch noch überbrückt haben würde; so wie das Bild vor uns steht, müssen wir sagen: es fehlt ihm die Einheit. Dieselbe Eine Handlung muss ein Gemälde ausfüllen. Der Maler darf nicht eine Nebenhandlung für sich als Hauptsache behandeln und in den Vordergrund stellen, wie es hier geschehen ist. Er muss es verstehen, Nebendinge auszulassen. Er muss sich davor hüten, Ueberflüssiges einzumischen. Diess sind die Einschränkungen; aber abgesehen von der Einhaltung dieser Schranken bringe er Abwechselung, Vielfarbigkeit in sein Gemälde, so viel immer möglich ist. Ein Gegenstand lässt sich nicht darstellen ohne einen zweiten, der neben ihn

sich stellt — sei es nur der Hintergrund bei einer einzelnen Figur, seien es die mehreren Figuren einer Handlung, sei es die Staffage im Verhältniss zur Landschaft: „il faut que l'une chose soit contrastée et diversifiée par l'autre.“ — Ten Kate begleitete die französische Ausgabe des Richardson'schen Buches mit einer grösseren eigenen Abhandlung. In diesem Punkte stimmt er mit den Verfassern überein. Er gebraucht simple, varié unmittelbar nebeneinander als lobende Epitheta; es fällt ihm in dieser Zusammenstellung auch nicht ein Anschein des Widerspruches oder Gegensatzes auf; er fährt, ein Gemälde rühmend, mit edel, unvergleichlich weiter fort: simple, varié, noble et incomparable sei Raphael, wenn wir auch nur den Faltenwurf seiner Gewänder und Stoffe betrachten. — Bei diesen Schriftstellern sind Einheit und Mannigfaltigkeit nicht Parteiworte wie bei Fontenelle, nicht ein Zauberspruch der begrifflichen Reduktion des Schönen, wie bei Crousaz und Hutcheson; die Begriffe begegnen in einer lebensvollen Abwägung wirklicher, unmittelbarer Eindrücke, und haben sich an diesen zu bewähren.

Ferner ist hier Hemsterhuys zu erwähnen, seine lettre sur la sculpture. Auch er geht von den bildenden Künsten aus. Er stellt zwei Vasen in sorgfältiger Nachzeichnung dem Leser vor Augen. An der einen gestaltet ein eigner ornamentaler Einfall jeden einzelnen Theil. Die Formen des aufsteigenden Henkels, der seitlich angebrachten Griffe sind an sich nicht ungefällig; aber sie widerstreben sich wechselseitig; die Biegungen des Henkels sind durch Gelenke unterbrochen; die Kannelirungen und Bänder, welche Hals und Fuss der Amphora verzieren, sind ohne Beziehung zu einander, launisch abwechselnd gewählt. Das Vasengemälde stellt die offene See dar, auf der, hier und da verstreut, windgeblähte Segel sichtbar werden. Auf der zweiten Vase ist eine geschlossene Handlung dargestellt, ein Kampf; zur Ornamentirung sind die einheitlichen antiken Formen benutzt, Blattkranz und Mäander; der Henkel schwingt sich in gleichmässig verlaufender Biegung auf und endet in einen Widderkopf, welcher in den Grund der Vase hinabblickt. Dort ziel- und wahllose Verschiedenheit, hier Mannigfaltigkeit durch Einheit zusammen-

geschlossen. Ohne viele erklärenden Worte appellirt der Autor an den gesunden Sinn des Betrachters. Liegt es hier nicht zu Tage, dass die Seele den Eindruck sich erleichtert wünscht? „Ne s'ensuit-il pas d'une façon assez géometrique que l'Ame juge le plus beau, ce dont elle peut se faire une idée dans le plus petit espace de temps?“ Es ist ein natürliches Bestreben der Seele, einen Reichthum von Vorstellungen in einem möglichst kurzen Zeitraume zu vereinigen. Die ornamentale Kunst kommt diesem Bestreben entgegen und wirkt als schön, insoweit sie es unterstützt. Diese Wahrnehmung verband sich bei Hemsterhuys mit spekulativ philosophischen Annahmen; sie geht uns hier nur in ihrer ursprünglichen, künstlerischen Form an. Er macht sofort die Anwendung Dessen, was er an den beiden Vasen sieht und sehen lehrt, auf litterarische Prinzipien. „Alles was wir in Homer, Demosthenes, Cicero erhaben nennen, schreibt sich von etwas Derartigem her.“ Die Forderung der Einheitlichkeit hat bei ihm bereits wieder den grösseren Nachdruck; der Brief über die Skulptur ist 1769 geschrieben; schon haben die klassischen Einheitsvorstellungen durch sinnvollere Beachtung der antiken Bildwerke einen neuen Inhalt erhalten. Hemsterhuys bezeichnet also einen Abschluss in der Geschichte unserer Formel. — Hierneben stehe als Kuriosum erwähnt, dass ein neuerer französischer Aesthetiker (Pictet) den Satz des Holländers als vollkommen neu, als ersten Keim der reflektirenden Aesthetik, als paradox und unverständlich anführt. —

Längst vor der hier betrachteten Periode finden wir bei dem grossen Leonardo: „Das Sehen gehört zu den geschwindesten Vorgängen, die es giebt, in einem Punkt sieht man unzählige Gestalten: dennoch umfasst und begreift das Auge nur Eines auf einmal“ [1]). Die wurzelhafte Begründung der ästhetischen Einheit. Daneben hat sein Traktat von der Malerei mehrere Kapitel über die nothwendige Mannigfaltigkeit der Gemälde, der darzustellenden Gegenstände. Leonardo begründet: „Neuheit und Fülle wecken die Aufmerksamkeit

[1]) Tratt. d. pitt. cap. 3.

und ergötzen das Auge des Betrachtenden“ [1]). Er belebt die unbestimmte Forderung der Mannigfaltigkeit durch den merkwürdigen Einfall: „Möchte nur einer auf irgendwelche frischbeworfene Mauer oder auf durcheinander geworfene Steine blicken, da würde er in der Anlage, im annähernd ähnlichen Abbilde vor sich sehen Landschaften, Schlachten, Aktfiguren, überraschende Bewegungen und Körperhaltungen, und unzählige andere Dinge; denn aus dem Verworrenen gewinnt sich der erfindende Geist das Neue“ [2]).

Gerade den Malern scheint somit die praktische Ausübung ihrer Kunst die richtigen und giltigen Erfahrungen über das künstlerisch nothwendige Verhältniss von Vielheit und Einheit zuzuführen. Aeussern sie sich reflektirend über ihre Kunst, so sprechen sie diess Verhältniss gleichförmig deutlich und bestimmt aus. Das Prinzip der Einheit in der Vielheit ist eine Erfahrung der Malerwerkstatt und als solche hinlänglich begründet.

In der Periode, welche dem französischen Klassizismus folgt, wird aber von allen Seiten diess Prinzip ausgesprochen. Die litterarische Fronde gegen die hochklassischen Normen bedient sich seiner, wie die erweiternden Tendenzen in der spekulativen Philosophie sich in ihm ausdrücken. Das Fachgeheimniss der Malerwerkstatt erklingt auf allen Gassen. Eine Grundeigenthümlichkeit des Malerischen hat sich in das allgemeine Bewusstsein übertragen; ohne Bewusstsein von dieser ihrer Herkunft sprechen die einander entlegensten Denker übereinstimmend die malerische Kunsterfahrung als begründendes, spekulativ-ästhetisches Prinzip aus.

Der französische Klassizismus war wesentlich Poetik; genauer: er war Aesthetik des sprachlichen Ausdrucks, im Grunde also Rhetorik. Die Thatsache, welche sich als französischer Klassizismus in ästhetisches Bewusstsein umsetzte, ist die endgiltige Sprachschöpfung der französischen Nationalität. Die herrschende Kunst der Periode im weitesten Umfange betrachtet, ist jedoch die Malerei. Auch auf die Bestimmungen des klassischen Geschmacks hat sie eingewirkt. Der klassische Geist hatte mit seinem Begriff des Rationell-

[1]) c. 97. — [2]) c. 16.

Natürlichen eine Eigenschaft des malerischen Kunstwerkes ästhetisch aufgefasst: den Umriss, die Kontour. Das Element des Malerischen aber ist die Farbe: Fülle also, im Gegensatz zu dem akademischen Zeichenumriss. Die ausdrücklich sogenannte malerische Wirkung einer Draperie, einer Landschaft scheint den Beschauer zu umfassen, zu umfangen, voll und warm: die Einheit des Blickes geht in dem Reichthum des Eindruckes unter, obwohl sie den Eindruck andrerseits bedingt. Mannigfaltigkeit wird demnach das neue ästhetische Prinzip sein, welches ein weiteres ästhetisches Verständniss des Malerischen ausdrückt.

Wir sprechen von ästhetischen Formeln einer Periode, wenn dasselbe Prinzip in verschiedenstem Zusammenhange hervortritt, gleichsam unwillkürlich, ohne Begründung, oder mit einer Scheinbegründung versehen. Dann nämlich haben wir einen gemeinsamen, unweigerlichen Zug der Empfindungsweise anzuerkennen. Ursprünglich aber spricht ein solcher charakteristischer Zug der allgemeinen Empfindungsweise in einer herrschenden Kunstrichtung sich aus. So verhält sich das Prinzip der Mannigfaltigkeit zu der lebensvoll im 17. Jahrhundert sich fortentwickelnden Malerei. Diese ist das Urbild; die ästhetische Formel das Abbild.

4.

Ein gemeinsamer ästhetischer Grundzug verbindet die Entwickelung der Landschaftsmalerei, des holländischen Genre's, des englischen Romans.

Wir vergleichen die Malerei des 17. Jahrhunderts mit der sogenannten Hochrenaissance: das Landschaftliche ist das Motiv, welches in den Malerschulen aller Länder jetzt zu einer Ausbildung gelangt, die ihm die Renaissance nicht gegeben hatte. In den Anfängen der Renaissance war auch dieses Motiv angeregt worden. Das Landschaftliche gehörte zu den realistischen Zügen, durch welche die kirchliche Kunst sich belebte. Aber noch trat es vor der Aufgabe der Darstellung des Mensch-

lichen und des Göttlichen durchaus in den Hintergrund zurück. Petrus Martyr von Tizian ist vielleicht das erste Gemälde, in welchem die Landschaft, die hoch aufragenden, sturmbewegten Bäume, durch sich selber und nicht nur als Hintergrund wirkt. Die ursprünglichen Motive der Frührenaissance, wie wir sie an den Florentinern des 15. Jahrhunderts in herrlichem Reichthum hervortreten sehen, wiederholen sich, in eigenster Form, in Venedig: ihre Entwickelung wird weniger durch die unheilvollen politischen Zustände berührt, welche die originale Kunst von Florenz mit der florentinischen Freiheit vernichteten und deren vielbeklagendes Denkmal Michelangelo's Nacht ist. In Venedig waltet eine freie Kunstübung unbeengt fort. Die reiche Behandlung der natürlichen Umgebung bei Carpaccio setzt sich fort zu den freien, grossen Architektur-Szenerien Veronese's wie zu den Berg- und Wald-Hintergründen Tizian's. So nahe tritt die Kunst der Renaissance an eine selbständige Behandlung der Landschaft heran. Finden wir diese nun im 17. Jahrhundert vorwalten: in den Marinen und Felsenöden Salvator Rosa's, in der heroischen Landschaft Claude Lorrain's und G. Poussin's, in der Stimmungslandschaft der Niederländer; so hat immerhin noch eine grosse Umbildung stattgefunden. Diese scheint von den Niederlanden ausgegangen zu sein. Als die Italiener kaum noch den landschaftlichen Hintergrund beachteten, malten die Niederländer bereits selbständige, wenn auch keine Stimmungs-Landschaften, und Paul Brill beeinflusste die späteren Italiener im Sinne dieser Richtung. Noch weiter zurückblickend, ist das Altarwerk der Brüder van Eyk oft wegen der landschaftlichen Szenerie gerühmt worden. —

Ich finde auf die Malerei des 17. Jahrhunderts u. A. von Kugler wiederholt die Bezeichnung als Naturalismus angewendet. Solche Worte könnten zu einem wichtigen Hilfsmittel in ästhetischen Betrachtungen werden, wenn es gelänge, ihren Gebrauch eindeutig zu bestimmen. Sicherlich ermöglicht die Betrachtung eben des 17. Jahrhunderts diese Bestimmung. Man begiebt sich eines bestimmten Gebrauches des Wortes Naturalismus, wenn man es auf gewisse Neigungen der neuesten Romanlitteratur und Malerei anwendet, sagen wir etwa auf

die französischen Impressionisten. Die Versuche dieser Maler, den wirklich empfangenen Eindruck ohne Zuthat und Abzug genau wiederzugeben, sind eine der unzähligen neuen Wendungen des Realismus; an die möglichst getreue Nachbildung eines gegebenen Gegenstandes, an dieses Urmotiv aller Malerei, wird auf's Neue mit übertreibender Betonung erinnert. Nirgends wird so sehr der beliebige einzelne Gegenstand als Stoff der künstlerischen Behandlung betrachtet. Von Naturalismus kann aber nur da die Rede sein, wo ein Ganzes der Natur aufgefasst und ausgedrückt wird. Das Medium der Herstellung eines solchen Naturganzen ist eine objektiv angeregte subjektive Antizipation, eine Stimmung. Naturalismus ist da vorhanden, wo der Maler stimmungsartig die Fülle der Natur in seinem Kunstwerk darzustellen weiss.

Rembrandt und Ruysdael sind Naturalisten in diesem Sinne.

Betrachten wir ein Gemälde Rembrandt's, so lenkt sich der Blick in der Regel nicht zunächst auf die einzelne Gestalt, sondern wir erblicken eine Mehrheit, ja Haufen und Massen von Gestalten. Diese sind in ein Element gleichsam eingetaucht, welches sie umwebt, einhüllt, belebt: das Helldunkel, die Beleuchtung. Will nun Rembrandt auf den Einzelnen hinweisen, so hebt er dessen Gestalt durch die besondere Lichtwirkung hervor, mit welcher er sie umgiebt. So Christus in der Erweckung des Lazarus. Die Wirkung ist gross und erhaben — dennoch sind die Gesichtszüge des Heilands kaum deutlich sichtbar, seine Haltung, wenn auch ausdrucksvoll, doch ohne jenen ekstatischen Schwung, den jeder italienische Maler dem Herrn in diesem Augenblicke gegeben haben würde. Aber ein Lichtstrom umwallt ihn; es ist das durch die Oeffnung der Höhle hereinbrechende Tageslicht, von der dunkeln Hinterwand sich abzeichnend — also keine mirakulöse Glorie, wie sie in der Nacht des Coreggio vom Christuskinde ausgeht; eine Naturwirkung, zum Ausdrucke einer Stimmung benutzt. Wenn Leonardo den Erlöser darstellt, liegt alle Wirkung in den Zügen seines Antlitzes ansgedrückt. Der Künstler hat, vom Porträt wahrscheinlich auch in diesem höchsten Falle ausgehend, in geheimnissvollem Ineinanderweben der religiösen Idee mit dem deutlichen Sehen der einzelnen Züge eines schönen

lebendigen Gesichts dieses menschlich-übermenschliche Antlitz geschaffen. Hier also wirkt die einzelne Gestalt, das wirkende Kunstmittel ist der deutliche Zug des Griffels, die Kontour. Bei Rembrandt wirkt eine Gesammtheit von Gestalten, landschaftlichen Gegenständen, Lichtern und Schatten; sein wirkendes Mittel ist das Kolorit.

Was Ruysdael anbetrifft, verweise ich auf die Darstellung Goethe's: Ruysdael als Dichter. Wir beachten, wie Goethe die Wirkung der besprochenen Bilder darin findet, dass sie das Ganze eines Zustandes vor die Augen bringen. Menschliche Unternehmungen und Niederlassungen finden sich in dem Gemälde des „Wasserfalles“ angedeutet: fernste Vergangenheiten in den gegenwärtigen Anblick des „Kirchhofs“ eingewoben. Was bringt diese von einander entlegenen Theilvorstellungen zu ihrer Wirkung auf das Gemüth? Das, was die Ganzheit des Bildes ausmacht, was wir im fast technischen Sinne Stimmung nennen: technisch vor allem als Einheit des Farbentones.

Um naturartig durch ein Ganzes auf die Anschauung wirken zu können, bedarf der Maler einer Menge sachlicher Einzelheiten, welche den Darsteller menschlicher Einzelgestalten nicht beschäftigten. Die Nachbildung des Details ist nicht selbst schon Naturalismus, aber sie ist eine begleitende Erscheinung dieser eigenthümlichen ästhetischen Tendenz in der Malerei. Desshalb bildet sich das Genre in der unmittelbaren historischen Umgebung Rembrandt's aus: Teniers der jüngere, Adrian von Ostade sind seine jüngeren Zeit- und Landgenossen, Gerhard von Dou sein Schüler. Das Neue, was in der Ausbildung der Genremalerei auffällt, ist die Erweiterung des Gebietes künstlerisch darstellbarer Gegenstände. Auch hier hatte die Frührenaissance manchen Keim enthalten (sichtbar z. B. bei Carpaccio), den die Hochrenaissance nicht entwickelte. Das Konzert von Giorgione ist eines der ersten Beispiele, dass weder ein historischer Vorgang, noch ausschliesslich das einzelne Porträt, sondern die Lebens-Szene als solche künstlerisch aufgefasst wird; diess und einiges Verwandte der venetianischen Malerei ist aber immerhin im Wesentlichen noch Porträt-Darstellung. Kühner bringt Caravaggio Szenen, die

schon nicht mehr den Blick des Porträtirenden, wohl aber den Menschen--und Lebensbeobachter fesseln konnten. Die Holländer nun nehmen durchaus alles, was sie alltäglich sehen, in den Kreis ihrer Darstellungen auf: keine Schenke, keine Gasse, kein Kramladen und Krauthandel ist ihnen zu gering. Die künstlerische Behandlung ertheilt diesen Gegenständen wunderbaren Reiz. Ein trauliches Licht ist über diese Bilder ausgegossen, oft ein überraschender Effekt kontrastirender Lichter angebracht, durch das Element der Beleuchtung in den Alltags-Augenblick eine Art von Märchenstimmung hineingedichtet. Diese Behandlungsweise würde ich im edlen Sinne naturalistisch nennen. Hingegen sind die Franzosen, auch wohl Rubens, in der Darstellung der belebten Wirklichkeit mehr nur realistisch, ungeachtet sie abstrakt-ideale mythologische Typen anbringen. Sie wirken hie und da durch gewinnende Einzelformen, öfter bleiben sie kalt und ernüchternd.

Wie endlich der englische Roman mit dem holländischen Genre sich verknüpfe, ist in einem Punkte bereits angedeutet. Hogarth nämlich ist als Maler nur aus der Entwickelung des Genre's zu verstehen. Freilich geht er seinen eignen Pfad. Das trauliche Element ist aus seinen Bildern fast verschwunden, fast nie mehr spricht aus ihnen die schlicht gemüthliche Beobachtung eines alltäglichen Vorganges den Beschauer an. An die Stelle jener Stimmungen, wie sie aus dem nach langen Kämpfen gesicherten Privatleben des freien holländischen Bürgers sich ergaben, ist in dem Engländer die sentimental-moralisirende Tendenz getreten, durch welche sich die englische Zivilisation, das Leben der industriell die Erde beherrschenden Weltstadt vor Verfall und Verderben retten will. In dieser auf die Lebenswirklichkeit sich richtenden Tendenz nun kommt Hogarth mit dem sentimentalen Sittenromane seiner Zeit überein. — Der Unterschied zwischen dem englischen und dem älteren französischen Roman liegt augenfällig in der Erweiterung der Sphäre der als darstellbar gewählten Gegenstände. Will das Fräulein von Scudéry den Hof des grossen Königs, die Gesellschaft des grossen Zeitalters schildern, so hat sie ihren Gegenstand in's Antike zu übertragen, zu stylisiren: sie schreibt einen Cyrus. Nicht so der Engländer. Der erste Roman, in

welchem Mensch und Leben ohne antike Typen und ohne Feerien geschildert sind, ist de Foe's Robinson. Wenn Robinson auf der Insel sich seine kleine Kulturwelt neu erbaut, so war hier das rein technische Detail des wirklichen Lebens auszubreiten. Tag für Tag sind Pfähle um Pfähle einzurammen, um den schlichtesten menschlichen Wohnplatz abzugränzen; die Herstellung der Werkzeuge, der Kleidung, der einfachsten Bedingungen des Lebensunterhalts, nichts wird zu schildern vergessen, und das bisher Unbeachtete ist nicht ohne Reiz in der exakten darstellenden Schilderung. Das Subjekt aller dieser einzelnen Vorgänge ist ein merkwürdiger Charakter, ein Mensch, der den Engländer, der den Ansiedler der neuen Welt als Abbild seines eigenen Wesens innerlich ansprach. Auch selbst hier ist das realistische Detail ästhetisch dadurch bedingt, dass es einem innermenschlichen Elemente — hier im Helden der Handlung dargestellt — als Organ sich unterordnet. — Man könnte sagen, dass der Grundzug der Empfindungsweise, aus welchem das holländische Genre hervorging, sich mit der glorreichen Revolution, mit Wilhelm von Oranien und der Königin Anna, nach England übertrug. Er prägte sich dort in reichen, eigensten Gestaltungen aus, während in Holland die französische Invasion (1672) eine Reaktion im klassischen Sinne hervorruft, und die holländische Malerei mit Adrian van der Werff ihrer Führerrolle sich begiebt.

Wenn in einer Periode, in welcher sich diese künstlerischen Entwickelungen vollziehen, die Ansicht über das Wesen der Kunst sich verbreitet, dass die Kunst Nachahmung der Natur sei, so wird man nicht nach dem ästhetischen Schriftsteller suchen wollen, der diese Wendung am Schreibtische erfunden habe. Die Aesthetiker sagten nur, was sie mit Augen überall vor sich sahen, wenn sie die Kunst als Naturnachahmung deuteten. Der flüchtige Blick eines oberflächlichen Beobachters genügte, um diese Vorstellung auszulösen. Sehr wohl konnte denn auch die Formel von der Naturnachahmung theoretisch kommentirt werden, auf Treu und Glauben jeder beliebigen Erscheinung der damaligen Kunstwelt hin, ohne dass der wahre und eigentliche Naturalismus eines Rembrandt und Ruysdael

von dem Aesthetiker verstanden wurde. So erging es Batteux, der zwar keineswegs die erwähnte Formel zuerst aussprach, wohl aber sie in seiner eigenen Weise zum Mittelpunkte eines ästhetischen Systems machte.

Batteux' Prinzip entspringt dem klassischen Geschmack; denn genauer betrachtet ist es nicht eine Nachahmung der Natur, wobei die Natur Lehrerin und der Künstler Schüler bleibt, sondern eine wählerische Auffassung und Wiedergabe des Natürlichen, durch welche der Künstler die Natur meistert. Die künstlerische Thätigkeit hat darin zu bestehen, eine Auswahl der Theile zu treffen, und ein erlesenes Ganze neu zusammenzusetzen. Er nehme unter vielen Blättern das am vollkommensten ausgebildete Blatt, gebe dem Baume nur solche vollkommenen Blätter und stelle also einen vollkommenen Baum dar. Was Batteux hier vor sich sieht, ist die klassische Landschaft G. Poussin's. Das Bild wird vollkommener sein als die Natur, ohne doch darum aufzuhören, natürlich zu sein. Demnach besteht eine gute Nachahmung der Natur in einer Modifikation, durch Auswahl der nachzuahmenden Theile. Die schöne Natur werde nachgeahmt; nicht das Wahre, wie es wirklich ist, sondern wie es sein könnte: „le beau vrai, qui est représenté comme s'il existait réellement, et avec toutes les perfections qu'il peut recevoir."

Es ist ein Versuch, die Boileau'sche Grundansicht nach der objektiven Seite hin weiter auszuführen und den künstlerischen Erfahrungen der Periode anzupassen. Weil aber Boileau's Prinzip wesentlich die subjektive Bedingung des Ausdruckes des Schönen aussprach, geht bei diesem Versuch zunächst die Bestimmtheit jenes klassischen Prinzips verloren. Vergebens nämlich fragt man nach einer Auskunft über die subjektive Bedingung jener „schönen Natur", über das Organ der verlangten Auswahl. Bei Boileau — rien n'est beau que par la vérité — war mit der Forderung klaren Sehens und deutlichen Aussprechens Alles gesagt, wonach als ästhetisches Organ die Vernunft genügte. La Motte gewann sich aus diesem Prinzip den Begriff des Entwurfs; „le dessein du poète donne la loi à l'imitation." Ihm ist Poesie die Kunst, in Versen die Natur mit wählerischer Absicht nachzuahmen. Er

spricht von einer „nature choisie“: diese habe aus merkwürdigen Charakteren zu bestehen, aus Gegenständen, welche fähig sind, angenehme Eindrücke hervorzubringen. „Doch beschränke man das Wort angenehm nicht auf lachende Reize“, fügt er hinzu, „sondern denke an Annehmlichkeiten, Reize jeder Art; es giebt einen Reiz der Neugier, der Trauer, selbst des Schreckens.“ —

In diesem Prinzip der wählerisch nachgeahmten, erlesenen Natur, ist zuerst das gefordert, was man später Idealisirung[1]) nannte. Das Wort idealisiren führt die Vorstellung freierer Kunstprinzipien insoweit mit sich, als wir höhere Vorstellungen von Idee und Ideal einmischen. Aber der Begriff wird in seiner engen Abgränzung sichtbar, wenn man den Begriff des schöpferischen Gestaltens aus der Idee ihm gegenüberstellt. Idealisiren geht zunächst nur auf gewisse Korrekturen, welche bei übrigens getreuer Nachahmung der Natur zu Gunsten abstrakter Vorstellungen vorzunehmen sind, zu Gunsten der Idee eines vollkommen ausgebildeten Blattes, Baumes u. s. w. Der Begriff ist realistisch-abstrakt. Er ist mit Sicherheit als Bestandtheil des französischen Klassizismus anzusprechen. Die französische Aesthetik ist ihn bis heute nicht losgeworden[2]).

Batteux übernimmt die Begriffe Boileau's und La Motte's, schadet jedoch ihrer Deutlichkeit durch sein Unternehmen, sie von der Poesie auf die bildenden Künste zu übertragen. Wenn La Motte von der künstlerischen Naturnachahmung Reize, agréments, verlangt, so fügt er Beispiele hinzu, welche von dem Eindruck des augenfällig Reizenden, einer lachenden Landschaft, eines hübschen Gesichts ablenken und auf dramatische Eindrücke hinweisen. Auch Batteux entnimmt die Beispiele theatralischen Werken, wenn er sich über die „schöne Natur“ mit einiger Bestimmtheit äussert: „la qualité de l'objet n'y fait rien. Que ce soit une hydre, un avare, un faux dévot, un Néron, dès qu'on les a présentés avec tous les traits qui peuvent leur convenir, on a peint la belle nature.“

---

[1]) Vgl. Lotze, Gesch. der Aesth. 479. — Hettner, Kl. Schriften 189. 191. — Vischer, 3, 84.

[2]) Vgl. Taine, philos. de l'art.

An anderen Stellen kommt eine unbestimmte Tendenz zum Ausdruck, Gefühl und Phantasie in ihre Rechte einzusetzen. Dann heisst es: „Es handelt sich nicht allein darum, die Natur wiederzugeben, sondern darum, sie mit allen ihren Reizen und Annehmlichkeiten wiederzugeben, avec tous ses agréments et enjolivements." Die La Motte'sche Verwahrung gegen zu enge Auffassung von agrément fehlt; dagegen tritt das merkwürdige „enjolivement" hinzu. Das seltene Wort begegnet bei Crousaz an einer ähnlichen Stelle; es ist bezeichnend für das verzierte „verhübscherte" Wesen, welches diesen Aesthetikern als belle nature, nature choisie vor Augen schwebte.

Auch hier lässt sich die Kunstweise angeben, welche in den etwas verworrenen Begriffen eines Batteux zu ästhetischem Bewusstsein zu gelangen versucht. Es ist nicht die grosse künstlerische Entwickelungsreihe, von der ich zu Anfang des Abschnittes sprach. Es ist eine Nebenerscheinung des Naturalismus: das Rokkokko. Die Mode, welche diess sonderbare Wort bezeichnet, scheint von einem Drange eingegeben worden zu sein, die starren Normen des Styles Louis' XIV. mit neuen Reizen auszuschmücken, wie sie einer leichtfertig oberflächlichen Beachtung und Nachahmung des Landschaftlichen, des Hirten- und Schäfermässig-Natürlichen etwa zu entnehmen waren. Rokkokko soll sich von roc, Felsen ableiten, und ursprünglich auf die Felsen- und Muschelgrotten gehen, mit welchen man den geradlinigen Gängen, den weiten Avenuen, den zugeschnittenen Hecken und Bäumen des französischen Gartens einen traulichen Aufenthalt abzugewinnen versuchte. An die Eckchen und Zacken solcher Anlagen erinnert in der That das Rokkokko-Ornament in allen seinen Formen. Die gleichsam abstrakte Vornehmheit, die einheitlich-schwungvolle Linie des Klassizismus wird verlassen; sie wird durchbrochen, zu tausend Windungen und Biegungen vervielfältigt, anschmiegsam ausgeschmückt: es sind die „enjolivements" Batteux', welche aus den Porzellanfigürchen, aus den Schönpflästerchen, aus den Guirlanden-Ornamenten und pausbackenen Putten des Rokkokko zu uns sprechen. —

Die Formel der Naturnachahmung ist älter, als Batteux; er selbst schreibt sich nur das Verdienst zu, sie als allgemeines Prinzip aufgestellt zu haben.

Aristoteles erklärt sich die Thatsache der Kunst aus der allgemein-menschlichen Neigung zum Nachmachen, zur μίμησις, wie sie im Kinde bereits hervortritt. Ein subjektives Motiv der Kunst wird hiermit von ihm angegeben: „κατὰ φύσιν ὄντος ἡμῖν τοῦ μιμεῖσθαι“. Dem Nachahmen wohnt ein natürlicher Reiz bei. Eine ästhetische Forderung, eine Mahnung, an die Natur sich zu halten, ist in diesen erklärenden Worten noch gar nicht ausgesprochen.

Wenn Gerhard Johann Voss 1647 de imitatione cum oratoria tum praecipue poetica schreibt, denkt er an Nachahmung grosser Beispiele; er erklärt imitatio durch conformatio, und leitet in keiner Weise zu Nachahmung der Natur hinüber. Das Wort Natur bezeichnet in seiner Poetik fast stets etwas Subjektives, nämlich die natürliche Anlage des Dichters.

Scaliger verbindet die Aristotelische μίμησις mit dem fernerhin unzählige Male zitirten Horazischen Worte: ut pictura poesis. Von der Malerei auf die Poesie übertragen, ergiebt sich dann aus dem Begriff des Nachahmens eine Forderung. Man ahme so nach, wie der Maler nachahmt; das heisst, man halte sich an bestimmte gegebene Gegenstände, man bilde die Natur ab. Was in der Malerei sich von selbst versteht, wird dem Dichter zur Abwehr hohlen Phrasenwesens anempfohlen. — Auch bei Vida findet sich

> Praeterea haud lateat te nil conarier artem
> Naturam nisi ut assimulet, propiusque sequatur.

Vida lebt in dem Rom Leo des Zehnten. Er fordert von den Poeten, was er bei den Malern in Uebung findet.

Wenn Boileau sagt: „suivez la nature“, so ist der Sinn derselbe, als wenn er sagte: „suivez la raison.“ Er ruft es dem theatralischen Dichter zu, wie er es dem Schauspieler vorhalten würde. Lasst in eurem Verhalten und Gebahren das rechte Maass nicht ausser Acht. Bedenkt, vor wem ihr sprecht und agirt. Wir wissen, was sich gebührt, „comme il faut“;

seid natürlich in diesem Sinne. Nicht die objektiv sich ausbreitende reiche Ueberfülle der Natur mit ihren Keimen und Blüthen, ihrem Wachsen und Vergehen; sondern das für das subjektive Verhalten als natürlich Geltende ist dem Sinne nach in einem solchen Worte dem Künstler mahnend vorgeführt.

Anders lautet die Empfehlung des Natürlichen bei dem gleichzeitigen Dufresnay, art de peinture. Er will, dass der Künstler aus der Natur durch Erfahrung lerne. Unter demselben Worte verbirgt sich eine neue Lehre. Der Hinweis auf das subjektiv Geziemende und auf das objektiv Gegebene bemächtigt sich gleichzeitig dieses vieldeutigen Wortes. Dufresnay hat die objektive Ansicht von Natur und Natürlichkeit, weil er von Werken der Malerei spricht. Der Maler ist verloren „ohne die Hilfe jener unvergleichlichen Meisterin Natur“. Der voll empfundene Reichthum der objektiv sich darstellenden Natur wird als das Maass der künstlerischen Leistung anerkannt; die Natur heisst eine Lehrerin, von welcher der Künstler Zug um Zug durch Erfahrung zu lernen hat; „allmählich, wie auf Stufen vorschreitend, geht die Kunst in Natur über, wenn sie sich in der wirklichen Kenntniss der Dinge bestärkt“. Die Beziehung zu dem Boileau'schen Prinzip des Wahren leuchtet ein; aber hier gelingt die Anwendung auf das Objektive in dem Maasse, als aufrichtig und entschieden von der Kunsterfahrung des Malers ausgegangen wird.

Bouhours leitet einmal das Prinzip des Wahren geradezu von dem Verfahren der Maler ab. „Ceux qui veulent penser juste, doivent imiter les grands peintres, qui donnent de la vérité à tous leurs ouvrages, ou plutôt suivre la nature, sur laquelle les peintres se règlent.“ Dufresnay schöpfte an dieser Quelle; seine Ausführungen sind ursprünglicher und treffender, als der so viel spätere Versuch Batteux'. „Ich will den Künstlergeist (le génie) nicht in einem Wust von Regeln ersticken“ — ähnlichen Verwahrungen sind wir wiederholt begegnet, aber Dufresnay fährt lebensvoll ausführend fort: „ich will das Feuer eines Temperaments nicht verlöschen, welches Lebendigkeit und Fülle zeigt. Doch schicke ich es in die Lehre bei jener unvergleichlichen Lehrerin, so wird es ein geläutertes Genie,

capable de bien choisir le vrai et de savoir faire le discernement du beau naturel d'avec le bas et le mesquin". Dieses schöne Natürliche kannten die Alten und ahmten es nach; an sie ist demnach der neuere Maler zu verweisen. Auch hier schwebt die klassische Idealisirung vor, die Kunstweise der Poussin. Aber doch kündigt sich bei diesem Theoretiker der Malerei sogleich eine vollere Auffassung von Natur an, als sie der klassischen Poetik zugänglich war. Die Formel der Nachahmung der Natur — den Akzent auf dem zweiten Worte — wird hier zuerst durch ein Bewusstsein vom Malerischen eingegeben. Man möge diese Formel also immerhin noch eher auf Dufresnay als auf Batteux zurückführen. Vor ihnen lehrte Leonardo: „der Künstler meine nicht, dass er alle Wirkungen der Natur in sich trage, sondern ersehe sich jedes Ding auf's Neue aus dem Natürlichen."

Dufresnay's Lehrgedicht war fernerhin von grossem Einflusse. De Piles gab es mit Anmerkungen heraus; ebenso, viel später, Reynolds; Hagedorn erwähnt es als durchaus exemplarisch. In das Englische war es zuerst von Dryden übertragen worden. Dieser begleitete es mit einer Vorrede, welche eine Vergleichung zwischen Poesie und Malerei enthält. Dryden lehrt, dass beiden Künsten das Prinzip der Nachahmung der Natur gemeinsam sei. Durch einige Begriffe, welche in der Theorie der Malerei stets abzuhandeln waren, erscheint in dieser Zusammenstellung die Auffassung des Poetischen belebt, besonders durch den Begriff der Erfindung; ferner durch den des Kontrastes. Auch vom poetischen Kolorit ist die Rede; es soll in Anwendung von Metaphern und anderen eigenartigen Wendungen der poetischen Diktion bestehen. Im Uebrigen ist nun aber Dryden ein Anhänger der klassischen Prinzipien. Er trat für das regelmässige Drama in England ein. Auch in diesem Vorwort heisst es: Tragödie und Gemälde sind in gleicher Weise an die mechanischen Regeln von Zeit und Raum gebunden. Für Poesie wie Malerei will Dryden hohe, edle Gegenstände; als ein solcher wird schon hier, unter Berufung auf Annibale Caracci, das später von Shaftesbury ausführlich besprochene Urtheil des Herkules genannt. Nicht so schlechthin die Natur,

sondern die beste Natur soll nachgeahmt werden. Aus den verstreuten Schönheiten der Natur mache der Künstler ein einheitliches Gebilde „by a happy chemistry“, wie Dryden sagt. —

Nur allmählich wird die Reflexion sich vollständig Dessen bewusst, was der Künstler schaffend ausübt. Erst die Aesthetik Diderot's ist naturalistisch in demselben Sinne, wie die doch schon im siebzehnten Jahrhundert zu vollem Reichthum sich entwickelnde Landschaftsmalerei.

5.

Im achtzehnten Jahrhundert entwickelt sich nun noch ein anderes ästhetisches Prinzip, welches seinerseits auf das Hervortreten gewisser Kunst-Erscheinungen fördernd einwirkte. Es ist in England zu Hause.

Baco nimmt an, dass die Poesie auf Einbildungskraft beruhe. Hobbes verlangt vom Dichter, dass in ihm die Gabe der Phantasie überwiege. Wenn Addison im Spectator seine ästhetischen Hauptartikel veröffentlicht, überschreibt er sie: „on imagination“. — Wir haben als einen Hauptzug des französischen Klassizismus die Abweisung des Phantastischen kennen gelernt, die sehr schnell zu einer Ungerechtigkeit gegen das Phantasievolle, gegen freie, reiche Erfindung und Erdichtung überhaupt wurde. Dagegen hatten auch die französischen Aesthetiker in früherer Zeit die Bedeutung der Phantasie für die Dichtkunst erkannt: Ronsard begründete seine Gedanken über Erfindung durch Verweisung auf die reichen Motive des Kunstgewerbes der Renaissance. Was hier von der üppigen Entfaltung der bildenden Kunst eingegeben war, erscheint dann fernerhin in Frankreich fast vergessen. Der öffentliche Geist steht allgemein unter dem Einflusse der Reaktion gegen die freien Antriebe des Jahrhunderts der Reformation. Durch gewaltsame Reaktion gegen diese Antriebe wird Frankreich Einheits-Staat. Bilden die Bemühungen um das Korrekte und Maassvolle in Sprache und Litteratur, kulturhistorisch betrachtet, einen Theil dieser einheitlichen Gestal-

tung; so mag jene Geringschätzung der Imagination im grossen Zusammenhange als eine ästhetische Reaktion gegen die Bilderfreude des Renaissance-Zeitalters angesehen werden. — England entwickelt sich, ohne mit den Traditionen des Zeitalters der Reformation und Renaissance zu brechen. Das Phantastische herrscht in Dichtkunst und Litteratur der englischen Renaissance bis zum Uebermaass; Phantasie und Regellosigkeit, der Renaissance-Litteratur in ihrem ganzen Umfange eigenthümlich, walten in dem germanischen England schrankenlos. Bei mannigfach sich wandelnden ästhetischen Tendenzen findet doch in diesem Punkte keine vollständige Umwandlung statt: so dass wir zu Anfang des XVIII. Jahrhunderts die Theorie der Einbildungskraft in England als eine Tradition der englischen Renaissance antreffen.

Hobbes scheint sich des Gegensatzes zu der französischen Anschauungsweise bewusst gewesen zu sein. Er lebte längere Zeit in Paris und hatte mit dem Freundeskreise Descartes' Beziehungen. Diesen selbst wusste er zu schätzen: in seinen dem Inhalte nach scharf absprechenden Objektionen gegen die Meditationen Descartes' spricht er von dem gewohnten Scharfsinn und der methodischen Strenge dieses Autors. Die Richtung auf rationelle Systematik, das entschiedene Vertrauen auf die methodisch vorschreitende Vernunft verbindet Hobbes und Descartes. Gerade auch in der Lehre vom Menschen fehlt es nicht an Uebereinstimmungen. Die Ansicht von dem ethischen Vorrecht der Vernunft und ihrer sittlich nothwendigen Herrschaft über die Affekte ist Beiden gemeinsam. Beide kennen und beachten die Erscheinungen, welche auf illusorische Elemente in der Sinneswahrnehmung hinweisen. Hiermit ist nun für Descartes über die Bedeutung des bildlichen Vorstellungsvermögens (imagination) entschieden, nicht so für Hobbes. Für ihn ist die Kraft des imaginari keineswegs mit dem sinnlichen Wahrnehmen identisch. Er kennt die Imagination nicht nur als Vermögen, bildliche Vorstellungen in sich aufzunehmen, sondern als spontane geistige Thätigkeit. Als solche tritt sie in Vergleich mit dem Vermögen begrifflicher Unterscheidung. „Wer Aehnlichkeiten mit grosser Sicherheit herausfindet, die Andere kaum je bemerken, der hat Geist,

das heisst eine wohlbeschaffene Phantasie. Wer aber Unterschiede von Dingen und Gedanken, demnach Unähnlichkeiten vor allem beachtet; wer also zwischen Objekt und Objekt wohl unterscheidet, erkennt, worin die Objekte verschieden sind und ihre Verschiedenheit begrifflich zu fassen weiss, dem spricht man, wenn jene Unterscheidung nicht leicht war, ein wohlbeschaffenes Urtheilsvermögen zu"[1]). Hobbes fügt hinzu, dass Einbildungskraft ohne verständiges Urtheil nicht eben gerühmt zu werden pflegt, hingegen Beurtheilungs-, Unterscheidungsvermögen auch ohne Hinzutritt von Phantasie Geltung hat. Richtet sich jene Auffindung von Aehnlichkeiten auf ein bestimmtes Ziel, auf einen bestimmten Mittelbegriff, eine besonders hervorzuhebende Eigenschaft, so entsteht die Metapher; sie überrascht und gefällt; eben diese Aehnlichkcit war uns noch nie eingefallen und wir loben die Erfindung. Diess ist das Medium der Poesie. — Hobbes stellt phantasia, Einbildungskraft, unmittelbar mit ingenium, Geist oder Genie zusammen: „bonum dicunter habere ingenium, id est bonam phantasiam"; natürlich geistige Begabung, ingenium naturale, besteht in schneller Thätigkeit der Phantasie, wenn diese mit dem Vermögen sich verbindet, einen Einfall festzuhalten, ihm nachzugehen.

„English are naturally fanciful", sagt Addison[2]). Feen und Geister sollen unserer Dichtung unverloren sein. Wir wollen nicht im Geleise des Alltags bleiben, wenn Dichter zu uns reden: wir wollen das Ungesehne, Unerhörte, Ueberraschende: a very odd turn of thought. Shakespeare hierin das Muster aller Muster. Wenn es Geister giebt, so sprechen sie, wie er sie sprechen lässt. Gebt uns, wenn ihr nicht Feen und Geister gebt, allegorische Gestalten: durchaus gebt unserem inneren Bildersinne zu thun. — Es fehlt bei Addison nicht die anthropologische Rechenschaft über das von ihm bevorzugte poetische Vermögen[3]). Gesicht ist erweiterter Tastsinn, imagination oder fancy erweiterter Gesichtssinn. Einbildungskraft vergegenwärtigt Ungegenwärtiges. Auf ganz und gar Unsichtbares erstreckt sie sich nicht; hier tritt das Denken ausschliesslich ein; auch dieses des Wohlgefallens,

---

[1]) Wk. 35. — [2]) Imag. 9. Abschnitt. — [3]) Imag. 1.

wohlthuender Affektionen fähig. Reingeistige Freude — understanding pleasure — rein sinnliche Freude, deren Organ der sensitive taste — die Freuden der Phantasie stehen in der Mitte zwischen Beiden, und haben Theil an Beiden. Sie sprechen leichter an, als die erhabenen Entzückungen des reinen Verstandes; sie schmeicheln den Sinnen, ohne an der Derbheit des Sinnlichen festzuhaften. Ein Reich für sich, das Bereich unschuldiger Vergnügungen. Von diesem Zwischengebiete aus entsteht dem menschlichen Organismus mannigfache Wohlthat, fügt der englische Autor hinzu: sehr zuträglich sind die Vergnügungen der Phantasie der Gesundheit, wie schon Bacon gelehrt habe.

Grösse, Neuheit, Schönheit sind die drei ästhetischen Haupterfordernisse[1]; Einbildungskraft ist in allen dreien thätig. Das Erhabene würde nach französischer Auffassung unter die intellektuellen Vergnügungen gehören; diese werden bei Addison wohl abgränzend erwähnt, dann aber nicht weiter beachtet: jenes erste wesentliche Kunsterforderniss führt er ein „something that elevates and astonishes the fancy and gives a greatness of mind to the reader"[2]. — Was den Reiz des Neuen, „eine Art geistiger Erfrischung", angeht, so verräth dieser sich als Thätigkeit der Einbildungskraft darin, dass er von dem unmittelbaren wirklichen Charakter des betreffenden Gegenstandes unabhängig eintritt. Ein Ungeheuer kann nicht aus sich selbst wohlthuend empfunden werden; ist es dennoch ästhetisch verwendbar, so weist diese Möglichkeit, dem Abschreckenden einen Reiz abzugewinnen, auf ein anderes Organ, als die Organe sinnlicher, rezeptiver Wahrnehmung. — Endlich im Eindruck des Schönen wirkt Einbildungskraft vergleichend, verbindend, zusammenfassend. Die Farben eines Gemäldes muthen an, weil wir sie aufeinander beziehen, indem wir gleichsam aus ihrem starren Nebeneinander sie herauslösend, sie gegenseitig zur Deckung bringen, demnach ihres Verhältnisses zu einander uns bewusst werden. Keine Theilverhältnisse könnten wirken, wenn nicht ein subjektives Organ in freiem Spiele die objektiv getrennten Theile gegeneinander abwöge. Soweit geht der

[1]) Imag. 2. — [2]) On taste.

Einfluss der Einbildungskraft auf das formale Schöne. Diesen einfachsten Fällen reihen sich aber die weit zahlreicheren anderen an, wo begleitende Vorstellungen den Inhalt des ästhetischen Urtheils wesentlich bestimmen. Der Eindruck dessen was wir sehen, wird von dem was wir hören mitbestimmt. Wie schöne Farben schöner werden durch ihre Zusammenstellung, so bringt die Verbindung und gegenseitige Beziehung der Eindrücke Schönheit hervor. — Addison prüft die Poeten daraufhin, ob sie Vorstellungen in hinreichender Menge hervorrufen, dass aus ihnen Grösse, Neuheit, Schönheit entstehen könne. Homer wirkt durch Grösse, Virgil durch Schönheit, der Dichter der Metamorphosen durch Ueberraschungen, Reize des Neuen. Milton aber vereinigt diese drei Wirkungen. Sprachlich ist sein Gedicht unvollkommen, „ein Palast von Ziegelsteinen"; ästhetisch ein Inbegriff der Vollendung.

Den ästhetischen Werth der Nachahmung leitet Addison ebenfalls aus der Einbildungskraft her. In Beschreibungen, Abbildungen findet er secondary pleasures of imagination [1]). Am vollkommensten ist die Nachahmung, welche der Wirklichkeit am nächsten bleibt, und insofern ist Bildhauerkunst die natürlichste Kunst. Hier ist der Tastsinn mitbetheiligt; die weitere Sphäre des Gesichts in der Malerei; am entferntesten ist die Nachahmung eines Wirklichen in der Musik. Wenn ich Addison recht verstehe, so ist aber die Vollkommenheit der Nachahmung als solcher, und der ästhetische Werth des nachahmenden Kunstwerkes nicht dasselbe. Der ästhetische Werth soll ja von der Einbildungskraft hervorgebracht werden. Diese Vergleichung kann viel vergnüglicher ausfallen, wenn Darstellungsmittel und Dargestelltes sehr verschieden sind; hingegen findet sie bei einer der Wirklichkeit sehr getreuen Nachahmung fast mechanisch statt, und für die Einbildungskraft bleibt nichts zu thun. Die Dichtkunst vermag, vermittelst der Einbildungskraft, alle Seiten des Gegenstandes wiederzugeben, wird demnach zugleich die grösste Thätigkeit der Phantasie in das Spiel setzen und zugleich der grössten Natürlichkeit fähig sein.

---

[1]) Imag. 6.

Der nachgeahmte Gegenstand wirkt stofflich auf die Empfindung, abgesehen von dem ästhetischen Reiz der vollkommenen oder der die Phantasie anregenden Nachahmung. Diese stoffliche Wirkung fügt dem gesammten Eindruck ein kaum bewusstes Ferment leidenschaftlicher Erregung hinzu. Ein dargestelltes schreckliches Ereigniss ergreift, wie ein wirkliches Unglück schrecken und ergreifen würde; nun tritt das Bewusstsein der Unwirklichkeit des Dargestellten hinzu, und mit der im Grunde fortdauernden leidenschaftlichen Erregung verbindet sich nun das Gefühl der Ruhe und Sicherheit. Wir empfinden das Schreckliche und bemächtigen uns seiner. Die Einbildungskraft des Dichters schaltet frei und überlegen mit den wirklichen Dingen[1]).

Wichtiger als die Versuche systematischer Einreihung der Phantasie und ihrer Funktionen ist Addison's lebhaftes Gefühl für Einbildungskraft, ihre Bedeutung, ihre Schöpfungen. „Sie ist das wahre Leben, die höchste Vollendung der Poesie.“ Wollt ihr uns belehren — durch Predigten, „die nur von Cartesianern verstanden werden“, gelingt es euch nicht; Andeutungen, Bilder, Allegorien, das ganze Rüstzeug der Einbildungskraft steht euch hingegen zu Gebote, um wahrhaft zu wirken. Ihr müsst die Augen aufthun; ihr müsst ferner geistig festzuhalten wissen, was ihr seht. — Diese Empfehlung der Einbildungskraft ist verbunden mit einer Bereicherung des dichterischen Sehens. Man nehme Boileau's Epistel an seinen Gärtner; ein Wohlbehagen am Landaufenthalte klingt wohl an; aber der Klassiker weiss keine Anschauungen zu geben, die ein ähnliches Wohlbehagen etwa im Leser zu erwecken vermöchten. Addison begleitet seinen Freund, Sir Roger, den Landedelmann — jene merkwürdige Charakterfigur, mit welcher der Autor seine moralisirenden Abhandlungen gerne verknüpft — er begleitet ihn auf's Land, in seinen Hühnerhof. My friends poultry wird ihm zu einem Silberschacht von Beobachtungen und Gedanken. Seht, wie Huhn und Ente und Truthahn ihre Nahrung finden, Schädlichkeiten vermeiden und abwehren, ihren eigenen Weg mit so grosser Sicherheit neh-

---

[1]) Imag. 8.

men, dass wir sagen müssen, er ist durch ihre innere Artung vorgezeichnet. Sie werden auf ihren Bahnen fortgeleitet, wie die Planeten auf ihren Bahnen um die Sonne; eine Kraft gleich der Gravitation ist ihnen vom Schöpfer eingepflanzt und stellt die in den Geschöpfen wirkende göttliche Energie dar. Diese Kraft ist der Instinkt, von der Vernunft wohl zu unterscheiden; Vernunft haben die Thiere nicht, aber seht sie an! sie sind in ihrem Thätigkeitsbereiche weiser als die Menschenkinder. — Der englische „Zuschauer" sieht mehr, als die Verfasser der klassischen französischen Oden, Episteln und Satiren zu sehen sich erlaubten. Er beobachtet Stunden und Tage lang die Vorübergehenden auf der Strasse, zum Beispiel die Passanten von Charing Cross nach der königlichen Bank. Sprich, dass ich dich sehe, sagte der griechische Weise; ich sehe genug, ohne dass diese Menschen sich Zeit liessen, ein Wort zu sprechen, und ohne dass ich sie hören könnte, wenn sie sprächen. Ich kenne sie durch ihre Mienen besser, als durch ihre Worte sie sich zu erkennen geben würden. Die grosse Kunst der physiognomy — eine unerschöpfliche Quelle des Nachsinnens und Nachbildens.

Addison's Grund-Aperçu ist das Bewusstsein der ästhetischen Neigung, aus welcher zu gleicher Zeit die beschreibenden Dichtungen, z. B. Thomson's Jahreszeiten, hervorgingen. Nicht eine grosse künstlerische Hauptrichtung, aber eine Nebenströmung dieses Hauptstromes, die als eine Art von Mode an die Oberfläche tritt. So erklärt sich Batteux aus dem Rokkokko, so Addison aus der beschreibenden Poesie. Er ist selbst schildernder Dichter, insofern auch in seinen ästhetischen Ansichten weit unmittelbarer und lebensvoller, als der „Kenner" Batteux. — Die beschreibende Dichtung jener Zeit zielt fast stets auf ein Lob des Schöpfers; der Dichter habe auch nur die Unterschrift für ein Thier- oder Landschaftsbild zu verfassen, so wird er von Bärenklauen und Tigerblicken, es gehe wie es mag, zum Preise der Vorsehung gelangen. Diese, uns profan erscheinenden, Wendungen begegnen, wie bei den beschreibenden Dichtern, auch überall bei Addison.

Addison kennt die imagination erstens als Vermögen, Vieles mit lebhaftem Sinn zu sehen. Er kennt sie zweitens

als Vermögen, das Gesehene geistig aufzubewahren, und wenn nicht gegenwärtig, dem Geiste vorzuführen. Er hat einen Begriff davon, in wie weitem Umfange unser Gemüthsleben durch dieses Vermögen ausgefüllt wird. „Durch ihr Mittel kann ein Mensch in einer unterirdischen Höhle, da die Sonne mit keinen Strahlen hineinzudringen vermag, sich mit den prächtigsten Schau-Gerüsten und Jagd-Gefilden, als er immer vor der Zeit gesehen, unterhalten“ — so drückt es Bodmer später in seiner schlichten Art aus. [1]) Nicht so leicht war auf den Einfall zu gerathen, mit welchem Addison seine essays on imagination abschliesst. „Gott übt eine ungeheure Macht über den Menschen durch dieses Vermögen der Einbildungskraft aus. Die Bilder der Phantasie haben bestimmende Gewalt über unser Gemüth. Ihr erlebt es, dass das Schreckbild eines Unglücks plötzlich vor euch steht; ihr wiederholt euch vergebens, das Unglück sei nicht wirklich da; das gespenstische Bild bleibt ruhig stehen und verwirrt euch den Sinn, und ihr thut an einem solchen Tage, was ihr sonst nicht gethan haben würdet. War es ein Trug, verglichen mit der äusseren Realität, so war es in eurem Innern doch eine starke Wirklichkeit.“

Eines ist nun gewonnen: in dem poetischen Vermögen wird eine besondere Kraft des Gemüths angenommen. Die raison wird fernerhin nicht mehr als die wesentliche Eigenschaft vom Dichtenden gefordert werden. Man ist noch weit davon entfernt, das Phantastische dem Vernunftmässigen gleichzustellen. Ist Dichtkunst Funktion der Einbildungskraft, so ist sie hiermit als eine Thätigkeit zweiten Ranges bestimmt. Neben dem Wissen von den Sternenwelten und von der organischen Natur entfaltet sich die beschreibende Dichtung; sie zielt auf dasselbe Ergebniss, wie jene Wissenschaften, auf eine Weltanschauung, welche die wahren Begriffe vom Göttlichen allgemeinverständlich und überzeugend mittheilen soll: Addison und die beschreibenden Dichter stellen die Kunst in den Dienst der Theodicee. Also dauert die Unterordnung des poetischen Ver-

---

[1]) Einbildungskraft, 1. Kap.

mögens unter die deutliche Erkenntniss fort. — Die poetischen Haupteigenschaften, Grösse, Neuheit und Schönheit leiten übereinstimmend zur Bewunderung des Schöpfers an. Des Schöpfers, oder wie es an solchen Stellen heisst: the first contriver. Grösse erweitert und erhebt den Geist; sie macht ihn fähig zur Erfassung weithinwirkender Mächte; sie bereitet ihn auf die Kontemplation des höchstens Wesens vor. Der Neuheit ist ein ästhetischer Reiz zu dem Zwecke mitgegeben, damit der Mensch an jeder Art von Forschung ein natürliches Gefallen finde. Endlich hat Gott den Reiz der Schönheit geschaffen, damit der Mensch sich an der Schöpfung freue, insbesondere an Geschöpfen seinesgleichen; so dass der Mann durch sein Gefühl für weibliche Schönheit in den Dienst der von Gott gewollten Erhaltung seiner Gattung tritt. — Bei alledem war aber doch durch jene Betonung der Einbildungskraft eine selbständige Schätzung der poetischen Vermögen vorbereitet. Es brauchte nur ein ursprüngliches empfindendes Dichtergemüth sich dieser Theorie zu bemächtigen, so war dann die Einbildungskraft aus dem Dienste der „Vernunft“ befreit. Ein ursprüngliches Vermögen der menschlichen Natur war in ihr erkannt. Dann sprach man nicht mehr von imagination, sondern von ingenium, genius, génie.

Die Einführung der Einbildungskraft in die Aesthetik ist der Keim, aus welchem die in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts herrschende Ansicht vom Genie sich bildete. — Gerard, Professor in Edinburgh, schrieb ein vielgelesenes Buch über das Genie, welches von Garve deutsch herausgegeben worden ist; Herder bezieht sich gelegentlich auf ihn. Gerard hält Umschau unter den geistigen Kräften, sich befragend, aus welcher unter ihnen das Wundervermögen, Genie genannt, hervorgehe. Aus der Einbildungskraft, antwortet er, als dem Vermögen der Erfindung [1]). Seine anthropologische Herleitung weist darauf hin, wie die Ansicht vom Genie historisch entstanden war. Man musste die Eigenart der Einbildungskraft beachten, um den Begriff des Genie's zu entdecken.

Ich verfolge diese Entwickelung an David Young. Er

---

[1]) Theil 1, sect. 2.

schrieb in den fünfziger Jahren einen offenen Brief an den Verfasser des Grandison: Gedanken über die Originalwerke. Eine ausserordentlich schöne Schrift. Hier hat, in gedankenvoller Nacht, eine Blüthe sich entfaltet. Sie ist aus tief wurzelndem Schafte hervorgewachsen.

Unwillige Kinder sind wir Alle, bis wir einschlafen; so beginnt der Dichter seine ästhetische Reflexion. Geisteswerke sind das gewaltige Mittel, den Unmuth zu beschwichtigen, welchen das Leben mit seinen Geschicken uns erweckt. Eine ungeheure Anforderung, den Dichtern aus der inneren Erfahrung einer tiefbewegten Seele zugerufen. Ihr wird mit keinem formalen Spielwerke zu genügen sein. Die Forderung des Ursprünglichen wird ausgesprochen. Originalwerke werden jenem Drange nach geistiger Beruhigung Genüge thun.

Originalwerke müssen in jedem Falle Nachahmungen der Natur und dürfen nicht Nachahmungen anderer Geisteswerke sein. Die Gegenüberstellung zeigt, wie die Formel der Naturnachahmung gebraucht ist. Aus der Tradition von Autoren zu Autoren entstehen feste künstlerische Formen, und Virtuosität in deren Gebrauch; künstlerische Manufakturarbeit also. Den Gegensatz hierzu stellt der Dichter dar, der ein von Grund aus Neues unternimmt; er ahmt die Natur nach, insofern er sein Kunstgewebe auf's Neue unmittelbar an die Wirklichkeit der Dinge anknüpft; er vermag zu schaffen, weil er die Natur berührt. Die Formel bezieht sich demnach bei Young nicht auf den abbildlichen Charakter des poetischen Werkes, sondern auf den naturähnlicheu Charakter des poetischen Schaffens.

Die Natur nämlich bringt uns Alle als Originale auf die Welt. Nun gilt es, die schlummernden und unbemerkten Fähigkeiten in uns zu beachten und auszubilden. Das Genie ist häufig. Es schlummert in dir; hege Ehrfurcht für dich selbst, versuche es in dir zu wecken und zu belauschen.

Das Genie ist vom guten Verstande so verschieden, wie der Zauberer vom Baumeister. Seine schöpferische Kraft ist der schöpferischen Urkraft wesensverwandt, demnach göttlich zu nennen: es ist Gott in uns. Darum sind auch die Bahnen, die es wählt, nicht die Wege der im Alltagsleben sich orientirenden Vernunft. Die dichterischen Vorzüge, die das Genie

seinen Werken mittheilt, sind nothwendigerweise ausserordentlich und ungewohnt, ein hoher Flug, der schwachen Augen sich entzieht. Das Genie ist nicht an das allgemeinsam Erkennbare gebunden, wie dieses in systematischer Ausführung die Werke der Gelehrten erfüllt. Ja Verachtung der Gelehrsamkeit ist am Genie oft genau so preisenswürdig wie Verachtung des Reichthums an der Tugend. Es bedarf solcher Umwege nicht, es ist selber Weisheit. Es wird nach Young vor der göttlichen Offenbarung sich zurückhalten; aber keineswegs wird es von ihm mit seinem Schaffen religiösen Begriffen untergeordnet und am wenigsten in den Dienst des deistischen Gottesbegriffes gestellt.

In dieser Gedankenreihe ist, im Vergleiche zu den bisher betrachteten Aesthetikern, alles neu und eigenthümlich. Der ekstatische Begriff vom Genie verbindet sich mit einem ekstatischen Begriff vom Göttlichen überhaupt. Die rationalistische Aesthetik beruhte zum Theil auf der cartesianischen Metaphysik; Descartes' Gottesbegriff ist Grund und Boden für die Geltung der klassischen raison. Der Gottesbegriff Young's ist hingegen der in der hier besprochenen Periode von schwärmerischen Sekten, von Quäkern und Pietisten neu belebte. Die Werke des Genie's sind demnach wie die Wunder Gottes überschwänglich und ihrem Wesen nach unbegreiflich. „Seine Vortrefflichkeit steigt oft so hoch, dass sie für schwache Augen verschwindet“ ist der exakte Gegensatz zu dem oben angeführten Tadelworte Boileau's: „Schlechte Kunstrichter finden nur schön, was sie nicht verstehen, und bestreiten einem Autor den hohen Flug seiner Gedanken so lange, bis sie ihn ganz und gar aus den Augen verloren haben.“ Die Geringschätzung pedantischer Gelehrsamkeit theilt Young zwar mit Boileau, drückt sich aber doch noch weit entschiedener als Jener hierüber aus. Das kühne und prägnante Bild „Verachtung der Gelehrsamkeit ist für das Genie oft, was Verachtung des Reichthums für die Tugend ist“ statuirt eine von allem Wissen vollkommen unabhängige geniale Kraft.

Die Umwandlung der Anschauungsweise, welche mit dieser neuen Lehre vom Genie sich ausspricht, reicht tief in das metaphysische Bereich hinab. Doch vollzieht sie sich auf

ästhetischem Gebiete; sie lässt sich aus ästhetischen Streitfragen und Eindrücken vollständig ableiten. Young bezieht sich durch seine ganze Schrift hindurch auf den Streit über antik und modern. Zu den Sätzen „das Genie ist häufig"; „die Natur bringt uns Alle als Originale auf die Welt"; gelangt er bei Diskussion der Frage, ob die Neueren es den Alten gleichthäten. Er entscheidet, dass wohl die Talente, aber nicht die Werke der Neueren die Antike erreichen. Denn die Talente der Neueren setzen sich selber Schranken, welche sie den Werken der Antike entnehmen; wollten sie mit ihren Werken jene wirklich erreichen, so müssten sie, wie die Alten, auf's Neue an die Natur anknüpfen (Young's „Nachahmung der Natur") und hierdurch wahrhaft original sein. Demnach nicht Nachahmung der Alten, sondern Nacheiferung; je weniger wir die Alten kopiren, um so ähnlicher sind wir ihnen; nicht nach Homer, sondern wie Homer gilt es zu schaffen. — Mitten in diesen Erörterungen begegnet einmal die Fontenelle'sche Trivialität, wenn wir auch keine „Alten" seien, sei doch die Welt inzwischen älter geworden; ein Einfall, der selbst wenn er nicht von Fontenelle entlehnt, doch vielleicht in der ganzen Schrift am wenigsten ursprünglich empfunden ist, und wie ein schlechter Scherz den schönen und oft hinreissenden Vortrag Young's unterbricht. In der That aber zeigt sich hier der gemeinsame Grund, aus welchem so grosse Verschiedenheiten sich entwickeln, ein Rest des rationalistischen Dogmatismus. „Die Seele des Menschen ist in allen Zeitpunkten von gleicher Vollkommenheit." — Das Genie ist häufig; es ist so gut im Mittelalter und in der neueren Zeit als im Alterthume vorhanden. Young nennt für das Mittelalter Scotus und Thomas von Aquino; für die neueren Jahrhunderte eine ganze Reihe englischer Schriftsteller in bunter Folge: Chaucer, Shakespeare, Bacon, Milton, Boyle, Newton, Sir Walter Raleigh und Clarendon. Shakespeare und Milton aber sind die Beispiele, zu welchen er zurückkehrt. Er zitirt wiederholt Worte Shakspeare's. Dieser beweist ihm, dass Ungelehrtheit dem Genie nützen könne, wogegen Milton seine Gelehrsamkeit geschadet habe. Wenn Young die Homer-Uebersetzung Pope's tadeln will, so sagt er, sie ist abgefasst, als habe Milton nie geschrieben.

Die Lehre vom Genie hat nicht nur ästhetische Ansichten umgeschaffen, sondern hat auch auf die Künstler selber eingewirkt. Sie hatte das allgemeine Denken schon einigermaassen durchsetzt, als dann im letzten Drittel des Jahrhunderts die Originalgenie's in der Dichtkunst hervortraten. Durch etwa zwei Generationen hindurch war die Urwüchsigkeit der Alten bereits gepriesen worden, ehe die jüngeren Zeitgenossen Rousseau's es wagten, nun selber durchaus urwüchsig und original zu sein. So geht Aesthetik von Kunstwerken aus und führt zu Kunstwerken hin. Aesthetische Formeln bilden sich als ein Bewusstsein neuer Wendungen des künstlerischen Schaffens aus; diess verfolgten wir an der Formel von der Nachahmung der Natur. Sie vermögen dann aber auch auf künstlerische Richtungen mitbestimmend einzuwirken. Ohne Shakespeare und Milton wäre die Ansicht von der ästhetischen Bedeutung der Einbildungskraft nicht im englischen Boden festgewurzelt; sie stellen in ursprünglicher Form den Zug des englischen Geistes dar, welcher sich sodann in dem ästhetischen Theorem auszuprägen versucht. Ohne Shakespeare und Milton würden die eigenthümlichen Wendungen der Aesthetik Addison's kaum vorhanden und würde die Schrift Young's wenigstens nicht in dieser Form geschrieben worden sein. Aber nun vermittelt die gewonnene ästhetische Einsicht die Wirkung jener Genien den folgenden Generationen. Ohne die Lehre von der Einbildungskraft und dem Genie würde die Wiederaufnahme Shakespeare's durch Garrick um die Mitte des Jahrhunderts entweder nicht erfolgt oder doch verhältnissmässig wirkungslos geblieben sein. Dagegen wurde das Unternehmen des Schauspielers zum Ausgange künstlerischer Wirkungen, ganz besonders auch für Deutschland, weil es einstimmig mit einer bereits vorwaltenden Richtung des ästhetischen Denkens war, und also von dieser geistigen Bewegung unterstützt und getragen wurde. —

Der Zusammenhang der dritten mit den beiden vorher entwickelten Formeln ist folgender.

Soll Mannigfaltigkeit ästhetisch verwerthet werden, so ist das natürliche Organ hierfür nicht die abstrahirende Vernunft,

sondern das Vermögen, Farben und Bilder zu sehen und ihren Eindruck festzuhalten, also Imagination, Einbildungskraft. Dem Verfasser der essays on imagination muss es demnach nahe liegen, im Zusammenhange mit seiner Grundansicht Mannigfaltigkeit der Gegenstände zu fordern. Es ist charakteristisch, eminösen, in welchem Umfange und in welchen Beziehungen er diess thut. Addison empfiehlt dem Dichter zunächst das Studium der Naturgeschichte. Hier erschliesse sich ihm ein kaum ermessliches Reich der Anschauung. Es ist umgeben von ferneren Unermesslichkeiten: unzählige Wunder entziehen sich in Wüsten und auf dem Meeresgrunde dem Blicke des Menschen, unzählige Dinge jedem Blicke überhaupt; wir haben unendlich mehr Arten von Dingen unsichtbar anzunehmen, als in den Bereich der Sichtbarkeit eingehen. Auf die Phantasie wirken diese Betrachtungen über Unendlichkeiten beflügelnd, obwohl der Sinn bildlicher Wahrnehmung an ihnen erlahmt. „Nichts bereichert die Einbildnng so sehr, als die Schriften über neuere Philosophie“ [1]). Die neuere Philosophie — nicht etwa Locke im Gegensatz zu Descartes, sondern die neueren Anschauungen vom Universum im Gegensatz zur kirchlich sanktionirten mittelalterlichen Ansicht. „Die Anschauungen von der Erde und den Himmelsräumen“, setzt Addison ausdrücklich erläuternd hinzu; er erwähnt die Entdeckungen, welche wir der Erfindung der Teleskope und Mikroskope verdanken; auf der einförmig grünen Fläche eines Blattes sehen wir jetzt eine Million von Thieren, und in einer blassen weisslichen Erhellung des nächtlichen Horizonts sind ganze Welten uns enthüllt. — Fontenelle's pluralité des mondes erwähnten wir zu Anfang dieses Kapitels; jetzt zeigt sich deutlicher, als diess bei Fontenelle selbst hervortritt, wie diese seine Ansichten vom Universum mit seinen ästhetischen Neuerungen, wenn auch entfernt, doch aber zusammenhängen.

Ferner beginnt in der Lehre von der Einbildungskraft das subjektive Element bewusst zu werden, welches dem Naturalismus im strengen Sinne überall zu Grunde liegt. Wenigstens weiss Addison, dass, wie die Natur aussieht, davon abhängt,

---

[1]) Imag. 10.

wer in sie hineinblickt. Es gehört Seele dazu, um Natur zu sehen. „Those only who are endowed with a true greatness of soul and genius, can divert themselves of the little images of ridicule, and admire nature in her simplicity and nakedness.“ Seine erste ästhetische Hauptforderung, „Grösse“, erklärt er: die Breite einer weitumfassenden Aussicht werde — mit subjektiv-schaffender Willkür — als ein sich zusammenschliessendes Ganzes aufgefasst, und so entstehe das Grossartige; er nennt als Beispiele die Darstellungen von Wüsten und Felsenlandschaften. Kunst und Natur sollen sich gegenseitig steigern, die Kunst sich gleichsam mit dem Geiste der Natur durchdringen. Sonst bleibt die Kunst mangelhaft, auf embellishments, die enjolivements Batteux', und auf nice touches, die Schönpflästerchen des Rokkokko, eingeschränkt. Die Natur hingegen ist unerschöpfliche Vielfältigkeit, Weite und Unendlichkeit. Diess sind die starken und freien Grundeigenthümlichkeiten der Natur. Diese nehme der Künstler in sich auf[1]. — Addison nähert sich hier am meisten Dem, was Young nach ihm aussprach. Er rührt an die einflussreichste ästhetische Lehre der ganzen Periode genau in dem Maasse, als er mit dem Geiste des wirklichen und echten künstlerischen Naturalismus sich zu durchdringen vermag.

---

[1]) Imag. 4.

2. Kapitel.

Shaftesbury und der englische Klassizismus.

1.

Durch das ganze achtzehnte Jahrhundert hindurch erhält sich eine Zusammenfügung des Ethischen und Aesthetischen. Spricht man diesen Zusammenhang objektiv aus, so fasst man das Schöne als Darstellung des Vollkommenen. Spricht man ihn subjektiv aus, so heisst Kunst Veredlung der Sinnlichkeit. Im ersteren Falle begründet man: „Das Ganze des sterblichen Schöpfers, des Dichters, soll ein Schattenriss von dem Ganzen des ewigen Schöpfers sein; soll uns an den Gedanken gewöhnen, wie sich in ihm alles zum Besten auflöse, werde es auch in jenem geschehen.“ (Lessing.) Im letzteren Falle argumentirt ein Aesthetiker: Es ist der Vorzug des Auges und des Ohres vor den übrigen Sinnen, dass wir die Berührung der Organe als solche nicht wahrnehmen, wenn wir Eindrücke durch sie empfangen. Desshalb sind Auge und Ohr feinere, edlere Sinne; an sie wenden sich die Künste; ihr allgemeinster durch Vermittelung dieser Sinne zu erreichender Zweck ist Veredelung der Sinnlichkeit überhaupt. (Home.) Im Kunstwerk „zeigen sich die Tugend und das Laster sichtbarlich in ihrer wahren Gestalt“; so Bodmer; er sucht den moralichen Gehalt im Gegenstande. Die Feinheit des Geschmackes verfeinert den inneren Sinn; sie übt im interesselosen Wohlgefallen und erzieht demnach das Organ für die

Tugend; die Künste machen die Tugend zu einer Fertigkeit. So Hutcheson und Home. Man sieht bereits, dass beide Wege, verschiedentlich sich windend, doch in demselben Zielpunkte zusammenlaufen.

Diess ist nun nicht mehr die rohe Durcheinandermengung von ästhetischer und moralischer Kritik, welche in den Betrachtungen der älteren Poetik über moeurs und sentiments sich fand. Diese ist überwunden, und das Aesthetische wird als ein besonderes Gebiet erkannt. Aber das ganze ästhetische Gebiet ist tributpflichtig. Es zinst dem Bereiche moralischer Ansprüche.

Nicht immer ist dieser Zusammenhang so wie im achtzehnten Jahrhundert aufgefasst worden. Kunst und Geschmack haben sich zwar immer wiederholt meistern lassen müssen. Demnach war dann die Kunst oder es waren gewisse Kunstarten aus moralischen Gründen einzuschränken, oder zu verbannen, oder auch zu fördern. Hier aber begegnet die entschiedene Ansicht, dass Kunst und Sitte allgemein in gleichem Sinne zusammenwirken, dass die Künste auf Förderung der Moralität wesentlich angelegt sind. Selbst das Theater, dem im allgemeinen Bewusstsein noch lange ein Makel anhaftete, wird von den britischen Aesthetikern mit Bestimmtheit für ein moralische Anstalt erklärt [1]).

Diese besondere Ansicht nun von der moralischen Bestimmung der Künste hat auch ihren eigenen, historisch nachzuweisenden Anlass. Sie ist ein hauptsächlicher Bestandtheil des englischen Klassizismus. Sie entstand aus der zivilisatorischen Aufgabe, welche der englische Klassizismus sich gestellt hat.

Hierauf hat mich die Wahrnehmung geleitet, dass gerade die englischen und schottischen Aesthetiker für jene Ansicht immer neue und stets sehr entschiedene Ausdrucksweisen finden. Dass der gute Geschmack ein nothwendiges Hilfsmittel zur Gestaltung der Gesellschaft sei, ist der gemeinsame Grundton dieser Aussprüche. Die Steele-Addisonschen Wochenschriften scheinen nur desshalb auf ästhetische

---

[1]) Vgl. Home 22. Kap.

Fragen zu gerathen, weil der Geschmack auf die moralisch-gesellige Bildung einwirkt. Wenn Addison auf London blickt, auf das Drängen und Treiben der Weltstadt, dann erwächst ihm aus diesem Anblick das Gemüthsbedürfniss einer veredelnden geistigen Umwandlung. Ich blicke auf diese um ihre Lebensbedürfnisse ringende Menge, wie Xerxes auf sein todgeweihtes Heer, ruft er aus. Ich sehe Lebendige und Todte in dieser überregsamen Masse. Ihr, die ihr um euer leibliches Dasein euch müht und sorgt, habt nur eine eingebildete Existenz. Ihr esst und trinkt und meint zu leben, seid aber noch nicht auf die Welt gekommen. Wie Mancher wird erst mit zwanzig, mit dreissig Jahren geboren. Wendet eure Zeit besser an: our whole eternity is to take its colour from those hours which we here employ. Diess moralische Motiv nun veranlasst Addison zu ästhetischen Vorhaltungen. Er empfindet lebhaft für das Naturschöne. Aber wenn er im Spectator darauf hinweist, führt er es ein als Mittel zur moralischen Bildung. Burke, Home stehen Addison in ästhetischen Einzelheiten schon ziemlich fern, doch aber auf dem gleichen Boden der moralischen Aesthetik. Beide setzen die ästhetischen Regungen mit den geselligen Neigungen in engste Beziehung. Die Gesellschaft soll durch ästhetische Kultur Anmuth und Würde erhalten. — Das nächste Kapitel wird Beispiele für den verschiedenen Ausdruck dieser immer gleichen Grundauffassung bringen.

Der englische Klassizismus Pope's und Addison's erhält gerade durch dieses moralische Motiv eigenthümlichen Inhalt, obwohl er einige Hauptformeln des französischen Klassizismus entlehnt. Auch in der französischen Aesthetik ist das Gesellschaftliche ein wichtiges Motiv. Ja das gesellschaftlich Schickliche ist maassgebend für den Dichter. Der Kanon der Hofsitte steht fest, und die Kunst hat sich ihm einzufügen, oder ausschmückend anzufügen. Hier liegt der Unterschied der englischen und französischen Verhältnisse. Ein solcher fester konventioneller Kanon besteht in England nicht. Die Gesellschaft will sich erst bilden. Der gute Geschmack soll als triebkräftiger Keim dieser Bildung erstehen. Er soll, in den Schriften wohldenkender und um das Wohl ihrer Landsleute

sich bemühender Autoren vorgetragen, für die allgemeine zivilisatorische Neugestaltung einen Anhalt abgeben. Diese Aufgabe hat in dem seit der glorreichen Revolution freibürgerlichen England grosse aktive Bedeutung. Den ästhetischen Reflexionen erwächst aus dieser Aufgabe eine bei den Franzosen nicht vorhandene produktive Energie.

Die französische Aesthetik hatte das Schickliche anzuerkennen, wie es sich in den Lebensformen des Hofes ausprägte und verwirklichte. Die englische Aesthetik hatte das Schickliche durch Veredlung frei sich äussernder natürlicher Neigungen fast erst zu erschaffen. Daher haben auch Hutcheson und Home ihre Kapitel vom Schicklichen und Anständigen. Aber hier war keine Formel zu entlehnen. Hier sollte auf das wirkliche Leben eingewirkt werden, von dem wir den Zuschauer Addison soeben umwogt sahen. Ludwig XIV. konnte dem Volke, das den Sieg von Hochstädt-Blenheim erkämpft hatte, nicht als Idealbild des vollendeten Menschen vorgehalten werden. Wollt ihr ein Beispiel des Nicht-Schicklichen, sagt Home, so nehmt das Verhältniss der französischen Dichter zu eben diesem Ludwig XIV. Was dort der Kanon auch des poetischen Anslandes war, der ehrfurchtsvolle Hinblick auf das Verhalten des grossen Königs, nennen wir Engländer — unwürdige Schmeichelsucht [1]).

Das Lehrgedicht des einundzwanzigjährigen Pope, essay on criticism, ist die englische Schrift, welche in Form und Inhalt dem art poétique Boileau's am nächsten verwandt ist. Da ist zu Beginn, wie bei Boileau, die Empfehlung der Selbstprüfung an den Autor:

„reach to know,
How far your genius, taste and learning go.“

Da ist der glückliche Ausdruck einer Boileau'schen Grundansicht, wenn die Regeln „nature methodised“ genannt werden. Die Unterschiede beruhen, wie man bald bemerkt, auf der verschiedenen Aufgabe, welche Pope sich zu stellen hatte, einer durch die Natur des Publikums, zu dem er sprach, ver-

[1]) Home, 10. Kap.

schiedenen Aufgabe. Desshalb empfindet Pope sein Unternehmen als ein originales; er ist kein blosser Partisan des französischen Klassizismus und wendet sich ausdrücklich gegen das litterarische Cliquenwesen und das hieraus hervorgegangene Nachurtheilen in ästhetischen Dingen. Pope kann an die Renaissance anknüpfen, nennt Erasmus und Vida neben den Autoren des Alterthums, und meint, die Musen der Renaissance hätten, bei ihrer nothgedrungenen Flucht aus Italien, im Norden eine Zuflucht gefunden. Der französische Klassiker vernichtete zuvor den Renaissance-Dichter Ronsard, ehe er seine neue Lehre aussprach. — Ueber das Verhältniss zu dieser neuen Lehre heisst es bei Pope:

> . . . „But critic learning florish'd most in France;
> The rules, a nation born to serve, obeys;
> And Boileau still in right of Horace sways:
> But we, brave Britains, foreign laws despised,
> And kept unconquer'd and uncivilised:
> Fierce of the liberties of wit, and bold,
> We still defied the Romans, as of old.“ —

Auch Dryden, der sich in der Form die französische Tragödie zum Muster nahm, hatte, was den Inhalt anbetrifft, sich auf die „grosser apprehensions“ seines Volkes berufen. Mit der Zierlichkeit der französischen Dichter lasse sich bei dem rauheren Charakter seiner Landsleute in England kein Eindruck hervorbringen. Nun mischt sich bei Pope, wenn er, wie eben angeführt, etwas Aehnliches ausspricht, einige Ironie in die Charakteristik der „braven Britten“ ein. Auf diese unbesiegte, aber auch ungestalt gebliebene Freiheit des Geistes will er ja eben gestaltend einwirken. Nur wird, bei so beschaffener Sinnesart der Britten, diese Einwirkung eine grössere Wucht besitzen müssen, als in Frankreich. Wirklich hat auch, in Pope's zweitem Gesang, der Aufruf aller guten Geister gegen die englische Geschmacksroheit mehr Schwung und Gehalt, als in dem im Uebrigen geistvolleren und inhaltreicheren Boileau'schen Lehrgedichte sich finden dürfte. Es ist ein sehr ernsthaft gemeinter Anruf, im Namen der öffentlichen Wohlfahrt. Es ist bei ihm, und noch mehr sind die ähnlichen Stellen bei Addison ein wirklicher Nothschrei. —

Die von den Puritanern erkämpfte persönliche Freiheit hatte unter der Stuart'schen Reaktion den Anlass zu der Zügellosigkeit der Libertinage und Frivolität hergegeben. Nun wirkte im Volke auch über die glorreiche Revolution hinaus als Roheit und Verkommenheit weiter, was durch Bürgerkämpfe und Hofsitte gleichmässig gefördert worden war. London wimmelte von Verbrechen gegen Leben und Wohlfahrt der Person; das Laster des Trunkes war epidemisch. Wer diesen Zuständen nachdachte, konnte noch sehr wohl erkennen, wie die Verirrungen der Gebildeten in der Reaktion hier zu den Lastern des Pöbels geführt hatten. Sollte nicht auch aus der Sphäre der Bildung heraus Hilfe zu gewinnen sein? Der moralische Sinn erwachte in den Denkenden, den Gebildeten. Er schuf in Litteratur und Aesthetik den spezifisch englischen Klassizismus.

Möge hier nun Folgendes nicht als zu kühn erscheinen. Wenn als ästhetische Aufgabe eine so ungeheure kulturelle Einwirkung in das Auge gefasst war, wie diess aus Addison, Hutcheson, Home unzweifelhaft sich belegen lässt, so wurde also von vornherein das Aesthetische als eine wirkende geistige Kraft vorausgesetzt. Kam diese Voraussetzung dann zum Bewusstsein, so musste eine Theorie der besonderen geistigen Vermögen, welche im künstlerischen Schaffen thätig sind, hier besonders nahe liegen. Nun haben wir bereits gesehen, dass eine solche Theorie der besonderen ästhetischen Gemüthskräfte wirklich auf englischem Boden entstand: als Lehre von der Einbildungskraft, fernerhin als Lehre vom Genie. Demnach würde diese letztere wichtige Lehre in einer Kulturthatsache wurzeln. Die englische Freiheit mit ihren der zivilisatorischen Arbeit gestellten Aufgaben machte eine Aesthetik zur Nothwendigkeit, in welcher das Künstlerische als ein schöpferisches Vermögen erkannt wurde. Young, der diese Erkenntniss aussprach, hat damit die Schranken des Klassizismus durchbrochen. Er verehrt Addison persönlich; erlaubt sich aber von seinem klassischen Werke, dem sterbenden Cato, zu sagen, es sei ein auserlesenes Stück — der Bildhauerkunst. Also wenn die Lehre vom Genie zu vollem Bewusstsein und Ausdruck gelangt, kann man nicht mehr von

Klassizismus reden. Aber der englische Klassizismus enthielt von vorneherein ein Element, welches zu dieser Lehre sich zu gestalten fähig war. Und dieses Element ist die ernstere Kultur-Aufgabe, welche aus den freieren und natürlicheren Verhältnissen Englands auch für die ästhetischen Bereiche sich ergab.

Meine diesem speziellen Bereiche gewidmete Darstellung muss hier abermals, um bestimmte ästhetische Erscheinungen deutlich werden zu lassen, auf die allgemeine Kulturgeschichte sich beziehen. Ich folge hier der Auffassung, welche Taine in dem zweiten Bande seiner englischen Litteraturgeschichte entwickelt. Ich glaube mich mit ihr in Uebereinstimmung, wenn ich als eigentlich englischen Klassizismus die litterarischen Tendenzen z. B. Addison's unterscheide von den unmittelbaren Uebertragungen des französischen klassischen Geistes zur Zeit der Stuart'schen Reaktion. Auch diese Epoche hatte ihre Poetik, ein kurzes und dürftiges Lehrgedicht des Herzogs von Buckingham. Unter den Empfehlungen der Vernunft und Warnungen vor der Phantasie erscheint aber auch hier der grosse Name Shakespeare's, und der Beachtung seiner Schöpfungen verdankt Buckingham das einzige merkwürdige und später hier und da wiederholte Wort seines Gedichtes; er verwirft nämlich die zum Vollkommenen idealisirten Charaktere; there 's no such thing in nature, an you 'll draw — a *faultless monster*, sagt er. Dryden in seinem Verhältniss zur Racine'schen tragédie; die englische Komödie in ihrem Verhältniss zu Molière; Hobbes in seinem Verhältniss zu Descartes; all diess zeigt, dass auch während der unmittelbaren Uebertragungsversuche des Klassizismus nach England und in ihnen selbst die Verschiedenheiten des englischen und französischen Geistes sich nicht verläugneten. Aber das originale Motiv der englischen Geschmacksbildung, also die Absicht sittlicher Veredlung durch den Geschmack, wird erst nach 1688 wirksam. „Mit dem Jahre 1688 erscheint in England ein neuer Geist. Die moralische Revolution begleitet langsam und allmählich die sociale: der Mensch ändert sich zugleich mit dem Staate, in derselben Richtung und aus denselben Ursachen; der Charakter passt sich den Verhält-

nissen an, und nach und nach bemerken wir in den Sitten und in der Litteratur die Herrschaft eines ernsten, reflektirenden, moralischen, der Leitung und Unabhängigkeit fähigen Geistes, der allein eine Konstitution stützen und vollenden kann."

Das Aesthetische wird in England als Kulturkraft verstanden. Es regt sich daher bei Einzelnen — weniger bei Addison und Hutcheson, als, wie wir sehen werden, bei Shaftesbury und Harris — der Gedanke, dass die Künste nicht zur Ausschmückung zivilisatorischer Einrichtungen bestimmt seien, zur Auszierung von Gebäuden, Gärten, Carossen [1]), kurz zur Dekoration des Besitzes; sondern dass das Künstlerische als seelische Macht Kultur erschaffe. Es klingt demnach hier ein Gedanke an, der später von deutschen Künstlern mit viel stärkerer Betonung ausgesprochen werden wird. Schiller, Goethe, Wagner haben die Kunst in Beziehung gesetzt zu idealen Gestaltungen des zukünftigen Lebens der Menschheit. Zu dieser Schätzung der Kunst hatte das ästhetische Bewusstsein von der Geringschätzung der älteren Franzosen — „ein Dichter nützt dem König so viel als ein Kegelspieler", sagte Malherbe — Stufe um Stufe aufzusteigen. Der englische Klassizismus bezeichnet eine solche Stufe höherer Schätzung der ästhetischen Empfindungen überhaupt, und auch des künstlerischen, insbesondere des dichterischen Schaffens.

Noch trennen uns Wälder und Gebirge von den Gestaden, auf welche wir mit dieser Andeutung hingewiesen haben; wir haben vorerst eine unmittelbar vor unseren Füssen sich ausbreitende, immerhin fruchtbare Ebene zu durchschreiten.

2.

„Wenn man sich einen Begriff von einem Menschen machen will, so muss man vor allen Dingen sein Zeitalter studiren — wobei man ihn ganz ignoriren könnte — sodann aber, zu

[1]) Hutcheson, inquiry, sect. 1. 7.

ihm zurückhehrend, in seiner Unterhaltung die beste Zufriedenheit fände.“ (Goethe an Zelter 1828.)

Wenden wir uns von dem Hinblick auf die geistige Bewegung seiner Zeit und seines Vaterlandes zu Shaftesbury; so erscheinen die bedeutenden Züge jener Bewegung in diesem grossen Manne wieder; derart jedoch, dass sie seiner Persönlichkeit eigenst angehören, da gerade er nirgends mit dem Strome schwimmt, sondern sich ihm zu Zeiten mit Aufbietung aller Kräfte entgegenwirft. Die zivilisatorische Auffassung der ästhetischen Aufgabe, sie bezeichnet den englischen Klassizismus und bezeichnet Shaftesbury; sie entwickelt sich aus dem Charakter und Leben des Letzteren; sie entwickelt sich gleichzeitig aus dem Charakter und Leben seines Volkes.

Shaftesbury [1]) lebte von 1670—1713. Locke leitete seine Erziehung. Mit eilf Jahren sprach er griechisch und lateinisch; die alten Schriftsteller waren ihm also schon früh erschlossen; er kehrte bei ihnen wie bei Landsleuten und Zeitgenossen und immer vertrauteren Freunden ein. Manches entnahm er ihnen; so entlehnte er von Platon die Form und zum Theil den Inhalt seiner „Moralisten“. Wichtiger, als diese einzelne Abhängigkeit, ist für die Ausbildung seiner selbständigen Gedanken die sehr frühe und eigenthümliche Durchdringung seines Geistes mit antiken Vorstellungen gewesen. — Antony war ein zartes, sich auf sich selbst zurückziehendes Kind. Die Jahre 1683—86, welche er auf der Schule zu Winchester zubrachte, scheinen ihm qualvoll gewesen zu sein. Seine Schulkameraden liessen ihn die Unbeliebtheit seines Grossvaters entgelten, der am Hofe Karl's des Zweiten allmächtig gewesen war. Shaftesbury hat also in seiner Kindheit, wenn auch nicht allzulange, so doch zwei wichtigste Jahre seiner Entwickelung hindurch unter gedrückten Verhältnissen gelitten. Er hatte erfahren, welches Unheil trübsinnniger Unverstand einem zart empfindenden Menschen anthut. Den gut, ja edel gearteten Knaben beachteten seine Kameraden nicht; sie setzten für ihn den Begriff „Ashley von Shaftesbury“ und eine verworrene gespenstige Vorstellung von dem Thun seines

---

[1]) Fowler, Shaftesbury and Hutcheson, London 1882.

Grossvaters ein. Für Shaftesbury blieb Zeit seines Lebens Klarsichtigkeit, Aufklärung das Organ einer freudigen Lebensauffassung; Stumpfheit des Geistes hingegen ein Machtmittel, durch welches das Schlimme zur Herrschaft gelangt, demnach nicht als ein unschädlicher Mangel zu übersehen, sondern mit allen Kräften zu bekämpfen als ein gespenstiges Ungeheuer, welches das Leben des Einzelnen und der Gesammtheit bedroht. — Im Jahre 1686 trat der sechzehnjährige Jüngling in Begleitung eines Erziehers und mehrerer Altersgenossen seine erste Reise nach Italien an. Sie war für ihn eine Befreiung aus dem Gefängniss. Mit dem aufjubelnden Gefühl der Freiheit sah er zum ersten Male die Werke italienischer Kunst. Diess in den Jahren, in welchen die Frage nach der Bedeutung des Lebens sich in dem Geiste eines Jünglings zu regen beginnt. Hätte er diese Frage in den Mauern von Winchester mit sich auszumachen gehabt, so wäre ein melancholischer Idealist, ein tiefernster, edler Sonderling aus ihm geworden. Nun aber waren ihm zu der Anlage hinzu, die er unverlierbar in sich trug, Frische und Thatkraft des Lebens durch jenen glücklichen Entschluss gewonnen. Kunst und Freiheit verschmolzen ihm in Eines, durch diesen grossen Jugendeindruck.

Der junge Shaftesbury brachte eine ungewöhnliche Bildung nach seinem Vaterlande zurück. Der Verkehr auf Reisen hatte ihn der übergrossen Schüchternheit entwöhnt, aus welcher sich eine gewisse Milde und Nachgiebigkeit im persönlichen Umgange bei ihm entwickelt zu haben scheint, denn die ungewöhnliche Liebenswürdigkeit seines Auftretens wird uns allgemein bezeugt. Er brachte von der Kenntniss der Fremde einen erfrischten Sinn für die Angelegenheiten der Heimath zurück. Er brachte gleichmüthige Schätzung des Fremden nach Hause mit, die in diesem Augenblicke, 1689, durch die Ereignisse des öffentlichen Lebens dem Engländer erschwert war. Was insbesondere die Franzosen anbetrifft, so schied er hier die Form vom Inhalte. „Ich habe nie einen Franzosen kennen gelernt, der ein freier Mensch gewesen wäre“, schrieb er später; dagegen eignete er sich ihre Sprache und ihre Verkehrsformen gerne und in dem Grade an, dass

er auf dem Kontinent hier und da für einen Franzosen angesehen wurde, was für einen reisenden Engländer schon etwas heissen will. Freilich hatte sich die Zivilisation beider Länder damals noch nicht so entschieden differenzirt, wie diess seit der Epoche, von der wir hier sprechen, geschah.

Im Jahre 1689 wurde Shaftesbury in das Parlament berufen, in welchem er jedoch erst 1695 zu wirken begann. Er blieb inzwischen in Kunst und Alterthum daheim. Er bildete sich seine Begriffe von Menschlichkeit und Lebensglück. Seine eigene Erfahrung und seine nun vertieften Studien lehrten ihn übereinstimmend, die persönliche Freiheit als die Grundbedingung hierfür anzusehen, weil nur der freie Mensch von Innen her zum Guten und Schönen sich gestalten kann.

Ueber Shaftesbury's erstes Auftreten im Parlament entnehme ich seinem neuesten Biographen folgende hübsche Geschichte. Es wurde ein Satz der Prozessordnung verhandelt, dahin gehend, dass einem auf Landesverrath Angeklagten kein Rechtsbeistand gewährt werden solle. Shaftesbury will dagegen sprechen. Er erhebt sich, bringt aber in plötzlich ihn überkommender Befangenheit nur wenige, schlecht zusammenhängende Sätze hervor. Da nimmt er sich zusammen und bricht seine misslingende Rede mit der Wendung ab: „Sie sehen, meine Herren, ich bringe nicht heraus, was ich sagen wollte, so befangen macht es mich, vor Ihnen aufzustehen und meine Meinung über die noch nicht angenommene Bill zu sagen. Wie muss die Lage eines Mannes sein, der, auf Leben und Tod angeklagt, nach diesem Gesetzes-Vorschlag, ohne Rechtsbeistand sich vertheidigen soll.“ Die Wirkung war so gross, dass Einige glaubten, Shaftesbury habe seine ursprüngliche Befangenheit erheuchelt; der von ihm bekämpfte Satz wurde abgelehnt. — Der Brief on enthusiasm ist von Shaftesbury an seinen nächsten Parteifreund, Lord Somers, gerichtet. Er bezieht sich mehrfach auf parlamentarische Erlebnisse. Er erwähnt den Eindruck, den das aufhorchende Parlament auf den Redner mache. Ihnen, Lord Somers, erweist er sich als förderlich; wir haben gehört, dass er sich anderen Leuten nicht stets als förderlich erwies; Ihre Gedanken gewinnen durch das Gefühl der Oeffentlichkeit, das

Bewusstsein von der Gegenwart Ihrer Freunde und der Begünstiger Ihrer Sache. In jedem Falle übt die reale Gegenwart einer Menge, auch ohne dass die Menschen etwas sagen oder thun, eine grosse Gewalt aus. Was im Einzelnen als Anwandlung käme und verschwände, wird, wenn es sich einer solchen Menge mittheilt, eine Alles mit sich fortreissende Leidenschaft. Pan half dem Bacchus einst dadurch, dass er den Kampfruf seiner wenigen Gefährten durch das Echo eines Felsenthales zu einem die Feinde verjagenden Kriegsgeschrei verstärkte. Jede Leidenschaft einer Menge ist eine solche Panik. Sie wächst durch den gegenseitigen Anblick, durch das gegenseitige Aussprechen und Anhören in das Ungeheure; „not the aspect only, but the very breath and exhalations of men are infectious.“ Sie entfesselt alle Schrecken des Wahns. Sie ist die höchst gefährliche Form des Enthusiasmus, welche Shaftesbury durch die kleine Schrift bekämpfen wollte. — Religiöse Schwärmer von den Cevennen, aus Frankreich als Protestanten ausgewiesen, erregten damals in England Aufmerksamkeit und Theilnahme; ihr Auftreten veranlasste Shaftesbury's Schrift. Er wagt zu sagen: Religion ist Panik, Massenleidenschaft; soll sie nicht zu einer das bürgerliche Leben zerstörenden Gewalt werden, so muss man freie und freudige Menschlichkeit in ihr zur Geltung bringen: „good humour“ in Dingen der Religion. „There is a melancholy which accompanies all enthusiasm“: die trübe Gemüthsstimmung, welche sich ihre Eigenart nur als trotzigen Gegensatz zum Leben und aller äusseren Wirklichkeit auszuprägen weiss. Dagegen ist ein schlichter Sinn für Wahrheit das Organ einer freien und heiteren Stimmung des Gemüths; er macht sofort die gewöhnlichen Formen des Aberglaubens unmöglich. Da sind zuerst die Bettlerschmeicheleien, mit denen man im Elend sich an Gott wendet. Da ist der Eventual-Glaube; es ist besser, wir glauben an Himmel und Hölle, denn, sind sie nicht, so schadet es nicht, sind sie aber, so haben wir uns bei Zeiten vorgesehen. Wie betrügt ihr euch! ruft Shaftesbury aus. Mit solchen Gedanken kommt ihr weder zu Glück und Genügen in dieser Welt, noch zu Vortheilen in einer anderen. Denn eure Vernunft kennt ja den Schlich, und

wird sich nimmermehr dabei beruhigen, sondern wird euch in immer neue Zweifel stürzen. Wenn wir eine hochgestellte Person für gut halten, so nähern wir uns ihr mit Offenheit und Freimuth; der Mächtige selbst gewinnt dabei; er ist ja gut, und will sich gerne offen zeigen. Shaftesbury wendet sich hier zu Somers: Sie wissen mehr als ein Anderer aus eigener Erfahrung, wie es sich damit verhält. Der edle Mann wusste selbst aus eigener Erfahrung, wie ein wohlmeinender Gönner behandelt sein will; er, der manchem Gelehrten, auch wenn er nicht seine Arbeiten und Ansichten billigte, aus seinem Vermögen eine Jahresrente gewährte; er, der Liebling seiner Untergebenen. Nun, und dem höchsten Wesen, fährt er fort, will man sich nur mit betrübter Miene nahen, in devoter Traurigkeit, mit Vorstellungen von ihm, die für jeden edlen Menschen beleidigend sein würden — werdet erst selber wahrhaft gut, ehe ihr auch nur den Namen Gottes aussprecht. — Diess sind einige Aufklärungsgedanken Shaftesbury's, wie sie aus seiner Persönlichkeit sich auf das Natürlichste ergaben. Sie enthalten die Verwahrung des wirklich vornehmen und gebildeten Einzelnen gegen die dumpfe Verworrenheit der Masse. Sie zeigen Schlichtheit, Besonnenheit, Edelsinn. Aber man könnte vielleicht das Gefühl für die beglückende Gewalt einer gleichgesinnten, begeisterten Gemeinsamkeit in ihnen vermissen.

Shaftesbury trat in seinem parlamentarischen Wirken für jeden Gesetzesvorschlag ein, von welchem er sich eine Förderung der persönlichen Freiheit versprach. Hielt er doch auch Aufklärung nur dann für möglich, wenn der Einzelne unbefangen und unbesorgt nachdenken und seine Gedanken äussern dürfe. „Let but the search go freely on, and the right measure of every thing will soon be found [1].“ Bei solchen Gesetzes-Vorschlägen war es ihm gleichgiltig, von welcher Partei sie ausgingen; er stimmte gegen seine Partei, wenn ihnen dadurch zur Annahme zu verhelfen war. Wenn in England die Sache der Freiheit unterlag, freute er sich an den Siegen, welche dieselbe Sache in Holland erfocht. Dann verliess er

[1]) Enth. 2.

auch wohl sein Vaterland, um sich Monate und Jahre lang in Holland aufzuhalten. Die Liebe zur Freiheit hatte sich ihm eben aus noch ursprünglicheren Motiven ergeben, als selbst seine Liebe zum Vaterlande war. Seine Wirksamkeit ward übrigens schon 1698 durch ein asthmatisches Leiden unterbrochen. Er vertrug den Rauch von London nicht. Damals begab er sich zuerst zu längerem Aufenthalte nach Holland. Hier lebte er unter Verschweigung seines Namens und Ranges als einfacher Gelehrter; er verkehrte u. A. mit Bayle.

Abermals also auf Reisen. Seine Jünglingsreise war für ihn Befreiung, und für seine edle, reinmenschliche Entwickelung entscheidend gewesen. Aber Shaftesbury lernte auch die Gefahren kennen, welche jede Art von Unstätheit in sich birgt. Später ist sein Ausdruck für den schlimmen und zu bekämpfenden Zustand eines menschlichen Gemüths: dissolute state. Die Gefahr der persönlichen Freiheit: Willkürlichkeit, Zerrissenheit. Aus diesem Zustand erlöst einzig eine Arbeit, eine That, an welche man die im vollen Genuss der Freiheit gewonnenen Gemüthskräfte gern und rückhaltlos daransetzt. — Als im Jahre 1701, nach dem Tode Jakobs des Zweiten, Ludwig XIV. dessen Sohn als König von England anerkannte, schien eine ernstliche Gefahr den freien Institutionen Grossbritanniens zu erwachsen. Frankreich war mächtiger als je, Holland bedroht, und in England selbst regierten die Tory's. Diese galt es vor allem zu stürzen. Shaftesbury setzte seine ganze Kraft dafür ein. „I, who am naturally so inactive, am working day and night for the common interest of Holland and this country“, schreibt er. Seine und seiner Freunde Bemühungen glückten; es kam die sogenannte grosse Allianz zu Stande, welche die Uebermacht Frankreichs gebrochen hat. Diess war demnach zu einem Theile Shaftesbury's Werk. Seine Gesinnung für die Freiheit hatte sich bewährt, er hatte das Glück genossen, für seine Ideale handeln zu dürfen, und wusste nun als triebkräftigen Keim im heimischen Boden geborgen, was er in sich als ideelle Eigenart gehegt hatte.

Shaftesbury war selbst des Enthusiasmus fähig. Seinen mit Ernst und Scherz die Schwärmerei bekämpfenden letter on enthousiasm schliesst er mit Hinweisungen auf Plato und

dessen Begriff eines Enthusiasmus durch göttliche Gegenwart. „Stets war es einem edlen Enthusiasmus zu verdanken, wenn Etwas grossartig zu Ende geführt worden ist.“ — Hier sei eine kritische Bemerkung gestattet. Viele haben, über Shaftesbury urtheilend, von einer Entwickelung gesprochen, welche er als Schriftsteller durchgemacht habe. Aber der Autor war achtundreissig Jahre, als er den letter on enthusiasm veröffentlichte: er hatte ein ungewöhnlich reiches Leben bereits hinter sich; wenn die übrigen Schriften sich jetzt im Verlaufe weniger Jahre folgen, so scheint es doch, als habe er mit seinen Schriften die Summe seines Lebens gezogen, und sie somit sehr einheitlich abgefasst. Sprechen diess nicht die miscellaneous reflections deutlich aus? Er hat nur Eines in verschiedenen Formen zu sagen; der Bericht über sich selbst und sein Unternehmen ist die schliesslich gewählte, einfachste Form. Ein Gegensatz zwischen dem letter on enthousiasm und der enthusiastischen rhapsody ist inhaltlich nicht vorhanden. Das folgt zum Beispiel auch aus der eben angeführten Stelle. Der Ton des Vortrags ist allerdings in beiden Schriften mit Bewusstsein sehr verschieden gewählt. — Shaftesbury fügt seinem Lob des edlen Enthusiasmus die Empfehlung einer mässigen Antidosis bei, als welche eben im good humour zu finden wäre. Erst hiermit hat er sich „das Wort angeeignet, und Enthusiasmus in gewissen Gränzen gerechtfertigt“. Mit vieler Laune nennt er sich zum Schlusse Lord Somers' „enthusiastic friend“ [1]). — Als Gemüths-Eigenschaft Shaftesbury's würde ich Enthusiasmus nicht gerne mit „Begeisterung“ übersetzen. Sagen wir Begeisterung, so sehen wir ein gluthvolles Aufleuchten vor uns: wie dessen etwa unser grosser Schiller fähig war. Shaftesbury's Sinnesart hingegen gleicht einem starken erfrischenden Anhauch, der vom Meere her in den Nebel und Rauch von London hineinfährt; jener Brise, die in Neapel an schönen Junitagen allmorgenlich sich erhebt, und mit den Blüthendüften vom Posilip den Städtern Lust und Kraft des Lebens zuweht.

Hier, in Neapel, suchte Shaftesbury im Jahre 1711, nach

---

[1]) Enth. 7.

vollständiger Herausgabe der characteristics, Erholung von seinem stärker anwachsenden Leiden, Trost auch in einer ihn befangenden, voreiligen Verzagtheit über die ferneren Geschicke Englands nach dem Erbfolgekriege. Im Jahre 1709 hatte er sich vermählt; eine reiche Erbtochter, zu welcher ihn wirkliche Neigung zog, war ihm abgeschlagen worden; kurz darauf verheirathete er sich dennoch: das unabweisliche Motiv scheint die Erhaltung der altentstammten Familie gewesen zu sein.

In Neapel schrieb er das Urtheil des Herkules, den Brief über Kunst und Wissenschaft der Zeichnung, und plante eine ausführliche Schrift über die schönen Künste. Ante omnia musae, das Motto des letter on design, war der Wahlspruch seines letzten Lebensjahres. Jene Erfahrung des Jünglings, dass Freiheit und Kunst zusammenwirkend edles Menschenthum gestalten, wiederholte sich ihm. Damals fasste er seine gesammten Bestrebungen unter den Namen my virtuoso-science zusammen. [1])

Er hatte ein Virtuoso sein wollen; ein „Tugendüber“ dem Wortsinne, ein „Künstler“ dem Sprachgebrauche nach; ein Virtuoso oder Artist im Privatleben, in seinem Einfluss auf die Oeffentlichkeit, in seiner Philosophie und Schriftstellerei. Er spricht gerne von einem writing artist; er sagt einmal „the magistrate, if he be any artist“; diese Worte kündigen originale Begriffe an, welche aus jenem Grundgedanken sich ergeben. Shaftesbury war durch seine Reisen zuvörderst das geworden, was man später einen Weltbürger nannte. Er hatte Unbefangenheit des Urtheils gewonnen, er war ein freier Mensch. Nun sah er in der Heimath eine Möglichkeit vor sich, diese ihm aus Lebenserfahrung vertraute persönliche Freiheit zum Kern und Inhalt der Zivilisation seines Volkes zu machen. Habt Zutrauen zum Menschen, lehrt er. Lasst wo möglich Jeden sich so frei entwickeln, wie es mir durch ein günstiges Geschick beschieden war. Verstand und Freiheit stellen sich von selbst ein, wenn man ungehindert seine Erfahrungen darüber machen kann, wobei einem endgiltig am wohlsten werde. Verstand und Freiheit sind die Bedingungen

---

[1]) Enth. 2.

einer künstlerischen und litterarischen Entwickelung; wiederum würde diese auf Veredlung der allgemeinen Gesinnung und des gegenseitigen Verhaltens zurückwirken. Eine solche Entwicklung haben wir bisher nur in Frankreich vor Augen. Sie ist nun aber bei uns durchaus nicht auf demselben Wege zu befördern, auf welchen ein Richelieu sie zwang. Uns helfen keine Akademien, kein Hofgeschmack [1]). Die bürgerliche Freiheit weist den Engländern den Weg, auf welchem sie einzig zu Kunst gelangen können. Der Einzelne nehme sich ihrer selbständig an, je nach seinen Gaben, und je nachdem er bürgerlich gestellt ist, als Autor oder als Mäcen.

Denn die Künste sollen nicht nur unseren freien Institutionen dienen; sondern unsere Freiheit soll den Künsten dienen. Diese haben unter der Hofgunst in Frankreich zum Theil gelitten. Vor allem kann das Tragische keinen hohen Aufschwung nehmen, wo kein Sinn für Freiheit vorhanden ist [2]). Desshalb wird, wenn erst der Friede gesichert und die englische Freiheit befestigt ist, der Kunst selbst ein weithin wirkender Vortheil hieraus entstehen. „Wir leben in der Zeit, in welcher wieder Freiheit aufkommt. Und wir gehören dem glücklichen Volke an, welches sich ihrer nicht nur zu Hause freut, sondern durch unsere Grösse und Macht verschaffen wir ihr Leben und Lebenskraft auch da draussen. Wir sind das Haupt des europäischen Bundes, der auf dieser gemeinsamen Sache beruht. Hätten die Römer in den Tagen ihrer Macht nur Frieden gehabt, so hätten sie auch Künste und Wissenschaften gefördert, wonach sie sich damals sehnten. Diess ist jetzt unsere Lage. Wir dürften in dieser Lage keinen ehrgeizigen König nöthig haben, der durch seine Pensionen in jedem Fach und Wissen sich Schmeichler erzieht. Wir dürften besseren Grund und Boden in uns selber finden, und ohne eine solche Hilfe, durch unsere eigene Tüchtigkeit und im freien Wetteifer uns auszeichnen können.“ Also in uns selbst müssen wir den künstlerischen Antrieb kennen lernen und entfesseln; unsere bürgerliche Freiheit verbietet uns, auf äussere Begünstigung hierfür zu warten; unsere Freiheit leitet uns an zur Wahrhaftigkeit in der Kunst.

---

[1]) Letter on design. — [2]) Solil. p. 2, sect. 1.

3.

Die ästhetische Hauptlehre Shaftesbury's stimmt den Worten nach mit der Grundansicht Boileau's überein; sie lautet, immer wiederholt, und stets mit besonderem Nachdruck ausgesprochen: „all beauty is truth." —

Wenn man Shakespeare's Julius Cäsar auf seine Entstehung hin erforscht, so findet sich, dass der Dichter alles Thatsächliche Zug um Zug der Plutarchischen Lebensbeschreibung des Brutus entnommen hat. Man erstaunt; eine so vollständige Entlehnung hatte man nicht erwartet; da ist Cinna der Poet, da ist das Zusammentreffen im nächtlichen Ungewitter, da ist die so „poetische" Nachtszene im Zelte des Brutus: alles diess findet sich schon bei Plutarch. Andrerseits: wenn Shakespeare aus der Idee des Cäsar und des Verhältnisses eines Brutus zu ihm die Handlung erfunden hätte, so würde alles ebenso dastehen müssen, und wir würden nichts entbehren wollen; nicht, im vollen Wahnwitz des Volkes, Cinna den Poeten; nicht im schwülen Düster der Verschwörungsszenen jenes Ungewitter; nicht die erlöschende Lampe im Zelte des Brutus. Der Dichter hätte diese Züge erfinden müssen, wenn die Wirklichkeit — das was er für die Wirklichkeit nahm, Plutarch's Bericht — sie ihm nicht bot. Er verfuhr nun fernerhin, als ob er das Stück aus der Idee heraus gestaltet hätte, wenn er es Cäsar, nicht Brutus nannte. Das dämonische Geschick, welches den Brutus umnachtet und begräbt, trägt den Namen Cäsar. Shakespeare schuf aus der Idee heraus jedes Wort, das er dem Cäsar in den Mund legt, das gewaltige Aufrichten in der Curie, unmittelbar vor der Ermordung, dem tödtlichen Sturz — und hatte doch auch hier nur auszuführen, was der historische Bericht der Sache nach enthält. Durch den Athem seiner Worte und die Anschauung der schauspielerischen Pantomime belebt er, was ihm als Wirklichkeit sich darbot: und das vollendete Kunstwerk steht vor unseren Augen. — Gesetzt, ein Dichter will Alexander den Grossen darstellen. Das Uebermaass menschlicher Anlagen und menschlichen Begehrens, und die Tragik dieses Uebermaasses wird ihn als Idee des Gegenstandes er-

füllen. Zwei Ereignisse in Alexanders Leben stellen diesen Lebensinhalt augenscheinlich dar: die Verbrennung der Königsburg von Persepolis und die Ermordung des Kleitos. Der Dichter, der von seiner Idee erfüllt ist, wird, um sie zu unfehlbarem Eindruck zu bringen, beide Ereignisse verbinden. In dem Taumel, den ein griechisches Mädchen dem Alexander erweckt, und dem das Denkmal persischer Königsmacht zum Opfer fällt, — in derselben trunkenen Nacht wird auch Kleitos getödet, wenn er dem Alexander an der Schwelle des Königspalastes entgegentritt. Fragen wir indessen die Geschichte, so wurde Kleitos auf dem baktrischen Kriegszuge umgebracht, vor dem Zuge nach Indien, und demnach unter völlig verschiedenen Umständen. Alexander ist noch nicht der siegreiche Schwelger von Babylon. Noch locken ihn ungeheure Ziele: die Enden der bewohnten Welt. Schon scheint er an einer solchen Gränze hier im Norden angelangt. „Lass es genug sein", ruft ihm der Freund seines Vaters, der graue Makedonier zu. Diess Wort muss hier, in die Noth und Bedrängniss eines misslingenden Zuges, in die Vorgedanken eines noch kühneren Zuges hineingerufen, einen Sturm in Alexander's Seele erwecken, ein Ringen und einen Kampf, welcher als Gewaltthat hervorbricht. Man sehe nun Alexander vor und nach der That. Er zieht nach Indien, trotz des Geschehenen. Er kann nicht ruhen, auch im Ungeheuren thut er sich nicht genug; wir brauchen uns nicht sagen zu lassen, wie dieser Mensch endet; er muss sich in sich selbst verzehren, wenn er die Welt durchmessen hat: in ihm vollzieht sich sein Geschick. Also wenn der Dichter Schritt für Schritt dem Berichte des Curtius folgt, dann tritt auch ganz von selbst die Idee aus dem Gegenstande hervor, welche hingegen durch Abweichung von der Wahrheit in einem opernhaften Effekte verfliegt. — Die Wirklichkeit der Dinge in ihrem ehernen Gefüge ist weiser, als der einsam grübelnde Verstand. Ein tiefes Vertrauen in diesen Zusammenhang wird wirklich poetische Erfindungen hervorbringen. Auch der höchsten Idee wird ein Gegenbild in wahrhaftigen und wirklichen Ereignissen zu finden sein. So dachte Schiller, wenn er in den Briefen an Goethe manche dahin führende Erörterungen zusammenfasst: möchte

doch endlich die Forderung der Schönheit aufgegeben und ganz und gar durch die Forderung der Wahrheit ersetzt werden.

Diess ist nun eine Begründung des ästhetischen Wahrheitsgesetzes, an welche Boileau nirgends gerührt hat. Hingegen muss bei Shaftesbury an eine solche Gedankenreihe erinnert werden. Seine Forderung schöner Wahrheit ist mit dem „beau par la vérité", der klaren Abbildlichkeit einer künstlerischen Darstellung nicht erschöpft. Sie verlangt vielmehr einen bestimmten Charakter des Inhalts. Bei Boileau hat man an die Angemessenheit des darstellenden Ausdrucks zu denken; bei Shaftesbury an die innere Wahrhaftigkeit einer poetischen Fabel. Will ich mir die Bedeutung des Boileau'schen Prinzipes vorstellen, so blicke ich auf die Korrektheit eines französischen Prosawerkes, oder einer französischen Theateraufführung; will ich mir Shaftesbury's Ansicht deutlich machen, so denke ich an die Wahrhaftigkeit Shakespeare's.

All beauty is truth, lehrt Shaftesbury. Sucht nach Wahrheit, bemüht euch um Natürlichkeit: search of truth, and nature [1]). Nun aber der wichtige Zusatz: Der Maler weiss, dass er gerade dann unnatürlich ist, wenn er die Natur abschreibt. Aus den vielen natürlichen Dingen entnimmt er die Idee seines Werkes; er kann nur einen Theil der Natur geben, giebt aber diesen als Ganzes. Wenn der Aesthetiker also seine Forderung der Wahrheit genauer ausspricht als truth and unity of design, so haben wir nach der eben angeführten Erläuterung zu verstehen, nicht etwa Richtigkeit der Zeichnung, sondern Wahrhaftigkeit und Einheitlichkeit der künstlerischen Absicht. Hier, wie bei dem um Weniges späteren La Motte entwickelt sich dieser Begriff (dessein, design) aus dem Wahrheitsprinzip. Aber die Bedeutung des Begriffes wird von Shaftesbury vollkommener erkannt, als von La Motte; von Shaftesbury ist, wie wir sehen werden, angedeutet worden, was aus diesem Begriffe für die Auffassung des künstlerischen Schaffens Wichtiges und Neues folgte; diess aber darum, weil der englische Autor den Begriff aus tieferen Gründen innerer Erfahrung zu Tage fördert. „Truth and unity of design" ist

---

[1]) Freedom 4, 3. Solil. 3, 3.

ihm der Ausdruck für die Wucht eines künstlerischen Entwurfes, welcher aus weitumfassenden Wahrnehmungen der Wirklichkeit durch geistige Verdichtung hervorgegangen ist. So haben wir denn schon oft von der Unumgänglichkeit dichterischer Besonnenheit gehört; aber dass die Wahrheit hierbei als eine Macht sich bewähre, war den französischen Aesthetikern nicht eingefallen; Shaftesbury spricht es zu Beginn seiner Erstlingsschrift aus: „truth is the most powerful thing in the world, since even fiction itself must be governed by it.“

Nie vielleicht sonst lässt sich eine gedankliche Neubildung so zutreffend durch den Ausdruck beschreiben: dass eine überkommene Formel neuen Inhalt erhalten habe, durch die bedeutende und eigenthümliche Persönlichkeit, welche sich dieser Formel bediente. Wir haben nur den nachweislich neuen Inhalt der Wahrheitsformel bei Shaftesbury zu analysiren, um seine geistige Persönlichkeit uns auf's bestimmteste anzueignen. Hierzu wiederum ist nöthig, dass wir auf die sehr nahen Analogien der Shaftesbury'schen Ableitung mit der Descartes-Boileau'schen Entstehung des ästhetischen Wahrheitsprinzipes eingehen.

„Wahrheit ist das machtvollste Ding von der Welt, weil sie auch selbst über die Gebilde der Phantasie Herrscherrechte ausübt.“ Diess ist ihre Bestimmung: die Einbildungskraft durch Zaum und Zügel zu lenken. „Keine geistige Haltung, keine Herrschaft über sich selbst, wenn man den Vorspiegelungen der Lust, den Eingebungen der Laune (fancy), den lauten Ansprüchen der Neigung und des Begehrens nicht oft widersteht, wenn die Einbildungen nicht tüchtig zurechtgewiesen und zur Unterordnung gezwungen werden.“ „Die Frage ist dieselbe, wie in einem Haushalt: wer ist Herr im Hause? Wollt ihr es wissen, so hört auf die Stimmen. Beobachtet, wer am lautesten spricht; wer fragt und wer gefragt wird; hört man die Dienstboten, so sind sie die Herren, und das Hausregiment wird sein, was es unter solchen Umständen sein kann.“ Es ist dieselbe Wendung gegen die Phantasie, wie bei Descartes, zum Theil unter Anführung derselben Beispiele. „Eine Schädlichkeit in meinem Auge lässt mich die sonderbarsten Gestalten sehen“ — auch Descartes berief sich

auf Sinnestäuschungen, um die bedingte Geltung der Imagination nachzuweisen. Ich werde durch jene Störung des Gesichtssinnes nicht getäuscht, wenn ich sie als das erkenne, was sie ist. Aber dann unterscheide ich mich von den Gebilden meiner Vorstellung. „Fancy and I are not all one.“ Der merkwürdige Begriff fancy giebt den Erörterungen des englischen Autors ihren besonderen Charakter. Neigung, Laune, Einbildung werden zugleich bekämpft, wenn „fancy“ in Zucht genommen wird, demnach die Cartesianische Unterordnung der Imagination und Beherrschung der Passionen in Einen Begriff zusammengezogen. „Fancy and I are not all one; the disagreement makes me *my own.*“ Entzweie ich mich nicht mit der Phantasie, nehme ich für Glück und Unglück, für gut und schlimm an, was sie mir vorspiegelt; dann nur zu, immer wie sie den Ton angiebt, mitgeschrieen: Ein Abgrund! — Feuer! — Cerberus! — Elysium! —

> „Sandy Desarts! flowery Fields!
> „Seas of Milk, and Ships of Amber!“

So verliere ich mich selbst, und die Wirklichkeit der Dinge; denn bin ich schwindlig, so dreht sich auch mein Haus im Kreise herum. Inzwischen sind die Einbildungen, so lange wir Triebe und Sinne haben, nicht zu unterdrücken, nur zu mässigen und zu beherrschen. Diess geschieht wiederum durch das blosse Bewusstsein davon, was sie in Wahrheit sind. Weisst du, dass du schwindlig bist, so glaubst du den Sinnen nicht, dass der Boden unter deinen Füssen schwankt, sondern trittst ihnen zum Trotze fest auf. Also durch Besinnung über sich selbst gleicht sich der Schaden ganz von selbst aus, welchen ohnediess die Phantasie anrichten würde. [1])

Auch Descartes fand durch Besinnung auf sich selbst und Versenkung in den rein geistigen Inhalt des eigenen Ich einen Anhalt für Erkenntniss und Lebensführung; eben durch diese Methode wurde seine Philosophie ein Element der Ausbildung des ästhetischen Rationalismus. Wenn Shaftesbury die Philosophie der Besinnung auf sich selber lehrt, erinnert er durch

---

[1]) Solil. 3, 2.

diese ganze Anlage seines gedanklichen Unternehmens an Descartes. Er nennt sein Denken Home-philosophy; dem gegenüber scholastische Gelehrsamkeit als Mock-science verspottet wird [1]). Auch Descartes stellte seine Lehre in Gegensatz zu pedantischer Gelehrtheit, und wir wissen, dass dieser Zug wie viele andere Züge der Descartes'schen Schriften von dem Cartesianismus als Parteidogma aufgefasst und demgemäss übertreibend verfochten wurde: insbesondere in dem Streit über antik und modern. Diess ist nun nicht nach Shaftesbury's Sinne. Dass jedesmal ein antiker Autor fallen müsse, wenn es gilt einen modernen zu erheben, leuchtet ihm nicht ein. Er hält an der Autorität des Aristoteles fest, so weit sie ihn angeht, und nennt ihn den Fürsten der Kritiker. Er bezeugt schwärmerische Verehrung für Xenophon. Wie Boileau ist er für die Alten, aber gegen antiquarische Pedanterie. Aber sein Misstrauen gegen Gelehrsamkeit — „to be a Scholar" ist das geringschätzig ausgesprochene Wort dafür — bestimmt ihn nicht nur auf historisch-philosophischem Gebiete. Auch manche moderne, erfahrungsmässige Nachforschung scheint ihm unnütz und verwirrend. Er richtet eine skeptische Abwehr gegen die Philosophie seines grossen Erziehers Locke. Es kommt nach seiner Meinung nicht darauf an, die Bildung der Vorstellungen im Einzelnen zu erforschen. Es will nicht viel bedeuten, wie ich zu meinen Vorstellungen komme, welche Vorstellungen einfach und welche zusammengesetzt sind, was ich für eine Vorstellung von Raum und Zeit habe. Ist das wirklich Philosophie, so habe ich keine Zeit dafür. „Ich kannte einst einen berühmten Schwärmer von der wandernden Gattung. Auf ein hohes geistiges Abenteuer in einem Lande ausgehend, in welchem prophetische Missionen nicht leicht genommen werden, gerieth er, wie er mir erzählte, in Gefangenschaft, und wurde mehrere Monate eingesperrt, ohne das Licht zu sehen. In dieser Abgeschlossenheit von Lektüre und Unterhaltung erfand der Mann auf's sinnreichste eine höchst zweckmässige Unterhaltung, die ihm seine Gesundheit und seine gute Laune erhielt. Man sollte denken, dass unter allen mög-

---

[1]) Solil. 3, 1. 3.

lichen Gelegenheiten diese eine der förderlichsten für unsere mehrerwähnte Uebung der Selbsterforschung gewesen wäre; besonders da der Gefangene einer von Denen war, welche wir in jenem Zeitalter Philosophen zu nennen pflegen, ein Nachfolger von Paracelsus und Meister in den verborgenen Wissenschaften. Aber was moralische Wissenschaft verlangt oder was irgend zu dem Verkehre mit sich selbst gehört, darin war er ein völliger Neuling. Er gelangte also auf eine andere Art zu seinem Ziele. Er übte seine natürlichen Stimmorgane, nicht wie ein Musiker in der Hervorbringung melodischer, angenehmer Töne, sondern in der möglichst deutlichen Bildung aller Arten von Lauten. Er brüllte, heulte, knurrte und setzte anderweit in verschiedenster Weise seine Stimmorgane in Bewegung, in der Absicht festzustellen, welche Buchstaben des Alphabets sich zur Bezeichnung jeder Art von Gegenständen am besten eigneten, oder welche Buchstaben zur Bezeichnung noch unentdeckter Gattungen erfunden werden müssten. Er fand zum Beispiel, dass der Buchstabe A den Charakter des Edlen habe, und dass er, ein ursprünglicher, reiner Vokal, mit Recht an der Spitze der alphabetischen Reihe stehe . . . . Das Ergebniss dieser tiefen Spekulation und lang dauernden Thätigkeit unseres Gefangenen war eine philosophische Abhandlung, welche er niederschrieb, sobald er in Freiheit gesetzt war." Shaftesbury weist auf diese Anekdote am Schlusse des Kapitels zurück: „ich kann sprechen, ohne eine solche Wissenschaft; eben so wenig nun interessiert mich die Kenntniss der Bildung meiner Vorstellungen." — Die einzelnen Züge jener Erzählung deuten an, dass der Autor einen bestimmten Philosophen dabei im Sinne habe. Wen mag er meinen? Jedenfalls nicht Locke selbst, obwohl die schliessliche Nutzanwendung auf dessen Philosophie weist. Uebrigens fand auch Descartes, insbesondere seine Schrift über die Leidenschaften, keinen Beifall bei Shaftesbury [1]). Auch ihm gegenüber, ungeachtet der offenkundigen Aehnlichkeit des Verfahrens, betrachtet er seine Philosophie als etwas durchaus ihm selber Eigenes. Und das mit Recht.

---

[1]) Solil. 3, 1.

Die Durchforschung des eigenen Inneren nämlich liess Shaftesbury etwas Anderes finden als Descartes. Dieser fand immer deutlicher sich von einander abhebende Unterscheidungen, Shaftesbury hingegen miteinander ringende seelische Gewalten. Desshalb ergab sich Jenem in seinen Meditationen eine Methode des abstrakten Denkens; Diesem vermittelst seines Soliloquy eine Lebensanschauung.

Ich will nicht über die Elemente der Sprachentstehung spekuliren, sondern sprechen, hiess es bei Gelegenheit der Geschichte vom Gefangenen. Ich will nicht aus den Elementen der Begriffswelt ein System zusammenfügen, heisst es nun weiter, unbildlich gesprochen; sondern die wirklichen, lebendigen Gemüthsregungen in ihrem vollen Walten kennen lernen und gestaltend bewältigen. Diess ist Erkenntniss der menschlichen Natur. Diess ist die Philosophie, welche von Natur wegen vor jeder anderen Wissenschaft oder Kenntniss den Vorrang hat. Hingegen ist ein „System" das sehr sinnreiche Mittel, um ein Narr zu werden. Hege ein metaphysisches System, so bespricht die Theorie gleichsam die Praxis, du wirst unfähig, wahrhaft zu empfinden und lebensvoll zu handeln. Aber kehre bei dir selber ein: dein inneres Selbst ist das wahre Heimathland der Philosophie; hier ist Erkenntniss zugleich praktische Gestaltung. Denn es ist unmöglich, die Leidenschaften durch innere Beobachtung wirklich zu kennen, ohne dass daraus ein Vortheil für die Lebensführung sich ergeben sollte. Wer in sich beobachtet hat, wie die Leidenschaften kommen und gehen, sich schmiegen und ausweichen, und dann einmal das ganze Innere um- und umkehren — der hat künftighin einen Zugang zur menschlichen Brust, und wird fortan Andere und sich selbst besser beurtheilen [1]).

Wenn ich beobachte, wie Eitelkeit entsteht, aus welchen eingebildeten Vorzügen, aus welchen unbeträchtlichen Ursachen; wenn ich sie in ihrem höchsten Uebermuth erblicke, und wiederum in ihrer tiefsten Niedergeschlagenheit; dann kann es gar nicht anders geschehen, als dass ich selbst in gewissem Grade von dieser Gemüthsstörung frei werde. Das blosse

---

[1]) Solil. 3, 1.

Bewusstsein von der Sache wirkt befreiend, die Erklärung wird zur thatkräftigen Hilfe, in dieser Methode der Beobachtung des eigenen Selbst; als self-conversant practice empfiehlt Shaftesbury seine Philosophie.

Aber wo finde ich mein eigenes Selbst? Einen Dichter lobt man mit den Worten: „er hat sich selbst übertroffen“, einen Fürsten mit der Wendung: „das sieht ihm ähnlich; er ist sich selber hierin gleich geblieben.“ Gewiss nicht das Mittelmaass der eigenen Natur, über welches der Schriftsteller sich durch eine gelungene Leistung erhebt; sondern jenes feste innere Gesetz, dem der grosse Mann in seinen besten Augenblicken gehorcht, muss der Gegenstand unserer Nachforschung sein. Es giebt ein stets wechselndes, alltägliches, und ein besseres, höheres Selbst. Jedermann ist von dem Vorhandensein dieses besseren Selbst überzeugt, und dass man ihm Ehrfurcht und Pflege schulde. Aber manche Umstände wirken darauf hin, dass es uns doch immer wieder entschwindet. Gewisse Bestandtheile der herrschenden Religion tragen dazu bei, es zu verhüllen, weil das Christenthum zwar an das Höhere im Menschen sich wendet, die kirchliche Lehre aber nicht das wahrhaft bessere und edlere Selbst im Menschen zu würdigen verstand. Sie schob ihm ein ehrgeiziges Selbst unter, welches nach Macht und Ruhm strebt, oder ein kindisches, das man mit einer Stadt von lauter Edelsteinen lockt.

Hier zeigen sich Schwierigkeiten, Verworrenheit. Sorgfältiges Erwägen und Ermessen des inneren Befundes ist erforderlich, um zu dem wahren Selbst, zu dem rechten inneren Maass zu gelangen. Die *innere Harmonie*, the interior numbers, ist einer der originalsten Begriffe Skaftesbury's; in ihm hängen seine Ethik und Aesthetik untrennbar zusammen. Die Thatsache des inneren Maasses wird wie eine künstlerische Thatsache empfunden; sie wird angewandt als ethische Norm.

Wenn es sich um Beherrschung der fancy handelte, lehrte Shaftesbury, dass es nicht angehen würde, die Einbildungen ganz und gar auszurotten und zu vernichten. Auch zur seelischen Harmonie würde Unterdrückung der Gemüthsbewegungen und stoische Ablehnung aller leidenschaftlichen Regungen nicht das rechte Mittel sein. Wie die Körpertheile

in einem bestimmten Verhältniss zu einander stehen, um den Lebensfunktionen zu dienen, so giebt es ein bestimmtes zuträglichstes Verhältniss der Gemüthsbewegungen zu einander. Wir würden vielleicht sagen: „ein organisches Verhältniss“. Shaftesbury aber vermeidet den bildlichen Ausdruck und gesteht lieber schlechthin ein, dass zu dieser Physiologie des menschlichen Inneren noch die unmittelbaren realen Vorkenntnisse fehlen. Vor dem plötzlichen Hervorbrechen einer Leidenschaft erschrecken wir; wir haben keinen Begriff davon, in welchem Verhältniss die einzelne Thatsache zu der gesammten Gemüthsverfassung steht; wir haben die fortwaltenden Wirkungen einer überspannten Neigung, einer Nachgiebigkeit im Schlimmen, einer Erschlaffung im Guten zu studiren uns noch nicht gewöhnt. Der gesammte Gemüthszustand leidet durch eine schlimme That; auf den gesammten Gemüthszustand müsste man wirken, wenn man etwas Gutes fördern oder etwas Schlimmes verhindern wollte; ohne eine solche gestaltende Einwirkung ist es unmöglich, und ohne sie bleibt das Moralisiren im einzelnen Falle ein nutzloses Geschäft. Die Zustände ethischer Haltung, jenes feste eigenste Selbst, welchem man treu bleibt, und innerer Auflösung, dissolute state, „knavery is mere dissonance and disproportion“ [1]); sie, sagte ich, sind empfunden, wie künstlerische Thatsachen; Shaftesbury's hier angewandte Ausdrücke, wie Harmonie und Proportion weisen auf Künstlerisches hin. Man könnte noch weiter gehen: die Behandlung der inneren Zustände ist wie eine künstlerische Technik gedacht. In dieser will der Stoff so gut wie die Form zu seinem Rechte kommen; ja der Stoff hat in allen technischen Künsten die Formgebung ursprünglich bestimmt. Das hiesse im Moralischen, dass die Leidenschaften ihre Rechte haben, und dass durch ihre Gegenwirkung und Zusammenwirkung, bei sorgfältiger innerer Beobachtung die Form, die ethische Gestalt von selbst sich herstelle. Demnach wäre der vollkommene Charakter, welchen Shaftesbury verlangt — wir sprechen hier von der ethischen, noch nicht von der ästhetischen Forderung vollkommener Charaktere, — etwas Anderes, als

---

[1]) S. 1, 3.

der homme accompli der cartesianischen Anschauungsweise. Im Sinne Descartes' liegt Niederhaltung, im Sinne Shaftesbury's Gestaltung der Gemüthsbewegungen. Aus jener Gesinnung muss ein normales, einheitliches Schema des Menschen entstehen, mit allen Vorzügen des Anstandes und geselliger Sitte, mit allen Gefahren der Enge, Nüchternheit und Unfreiheit. Auch der letzteren schwebt gesellige Angemessenheit und Normalität der menschlichen Natur vor. Aber es bleibt ihr mehr Beachtung des Individuellen möglich, weil sie den Vorgang der Gemüthsgestaltung weniger schematisch fasst. Diese Anschauungsweise wird demnach das Charakteristische gelten lassen, obwohl sie um ethische Charakternormen sich bemüht.

Hier eröffnet sich ein weiter Ausblick. Shakespeare — Hogarth — der moderne englische Roman — überall in englischer Kunst und Litteratur kommt das Charakteristische zu entschiedenstem Ausdruck. Am wenigsten Geltung hat es in der Epoche, welche wir soeben kennen lernen. Nur wenn man den englischen Klassizismus mit dem französischen vergleicht, so zeigt sich, dass im Verhältniss zu diesem jener für das Charakteristische doch eine Stelle frei lässt. Diess ergiebt sich uns hier durch den Vergleich Shaftesbury's mit Descartes. Der englische Geist bestimmt hierin den einzelnen Denker, auch wenn er auf klassische Normen ausgeht; Gerechtigkeit gegen individuelle Eigenart bleibt ihm unumgänglich. Die Eigenart des englischen Menschen ist zu stark, um sich in ein einheitliches Schema zwingen zu lassen. Weil Shaftesbury starke persönliche Eigenart besitzt; weil, wie wir vorhin sagten, sein Inneres als ein Ineinander von seelichen Mächten sich vor ihm aufthut, anerkennt er die freie Thatsächlichkeit der Natur, nach Innen und Aussen.

„Soliloquy must teach us the turns of humour and passion, the variety of manners, the justness of characters, and truth of things" [1]). Hier ist eine Empfehlung des Charakteristischen; Shaftesbury setzt hinzu, dass die Kunst eines guten Schriftstellers, dass natürliches Schildern hierin bestehe. Unmittelbar

---

[1]) S. 3, 2.

verbunden damit: the truth of things, die Wahrheit und Wirklichkeit der Dinge. Aus dem Innermenschlichen leiten in Shaftesbury's Philosophie feste Zusammenhänge in die Gesammtheit der natürlichen Dinge über. Die inneren Verhältnisse (interior numbers) haben eine angebbare Beziehung zu umfassenden Naturthatsachen. Genau Das nämlich wird nach Shaftesbury als innere Harmonie empfunden, was den normalen Zusammenhang des Menschen mit den Menschen und mit der gesammten Natur darstellt.

Shaftesbury lehrt, so viel er auch gegen scholastische Systeme polemisirt, selbst ein System. Er lehrt einen Zusammenhang der Dinge oder natürliches System, aus welchem heraus das Einzelwesen sich bestimmt. Was Tugend und gut sei, wüsste er nicht auszudrücken, ohne auf diesen Zusammenhang sich zu beziehen. „Wenn ein Geschichtsschreiber oder ein Reisender uns ein Geschöpf von unerhört einsiedlerischer Anlage beschriebe, das an Niemand einen Gefährten oder Genossen hätte; nichts seines Gleichen, wozu ihn Wohlwollen und Neigung zöge; durchaus nichts abgesehen von ihm selbst und ausserhalb seines Ich, wofür es die geringste Regung oder Rücksicht empfände: so würden wir wohl ohne Zögern sagen, das sei ein trübseliges Geschöpf, und ein trostloses Leben. Wenn wir uns nun aber überzeugten, dass gegen alle Wahrscheinlichkeit dieses Geschöpf sich äusserst wohl befindet, das Leben liebt, und in allem was sein Ergehen anbetrifft, wohl versehen ist, so würden wir zugeben: diess Geschöpf ist kein Ungeheuer, und an sich selbst nicht widersinnig beschaffen. Schwerlich aber würden wir uns veranlasst finden zu sagen, es sei ein gutes Geschöpf. Würden wir nun gedrängt: diess Geschöpf ist doch, wie es ist, vollendet in sich selbst, und also gut; denn was hat es mit Anderen zu schaffen? In diesem Sinne müssten wir es zugeben, es ist ein gutes Geschöpf, wenn es wirklich als in sich selbst abgeschlossen und vollständig auf sich beruhend vorgestellt werden kann; ohne irgend eine Beziehung zu irgend etwas in der ganzen Welt.“ Weil es nun ein solches in sich abgeschlossenes Einzelsystem in der Natur nicht giebt, desshalb muss gut auf die nicht egoistischen Neigungen der Menschen angewendet werden. Wäre die Natur

so beschaffen, dass sie ein solches Einzelsystem zuliesse, so würde „gut“ eine andere Bedeutung haben. Es sind diess Thatsachen, welche wir aus der Wirklichkeit der Dinge zu entnehmen haben. Es ist eine Thatsache, dass gerade die sympathischen Gemüthsregungen, welche den Beziehungen der Menschen unter sich am zuträglichsten sind, auch den wohlthuendsten und heilsamsten Gemüthszustand im Einzelnen schaffen; es könnte auch anders sein; in der That aber ist es so, und es ist desshalb die innere sittliche Harmonie zugleich der Ausdruck für den von der Natur gewollten Zusammenhang des Einzelnen mit seiner Haltung.

Die Begründung des Ethischen ist demnach bei Shaftesbury, wie auch bei dem von ihm abhängigen Hutcheson keineswegs vollkommen immanent. Die Tugend und das Gute werden zwar als Thatsachen des Gemüths erkannt, aber damit noch nicht für begründet und bestimmt gehalten. Begründet und bestimmt sollen sie erst dann sein, wenn sie als Bestandtheile des natürlichen Systems, als Formen der Beziehung des Einzelnen zum Ganzen verstanden sind. Nur hat zur Wahrnehmung dieser Beziehung, welche das Gute objektiv begründet, die Seele ein unmittelbares, wie ein Sinn funktionirendes Organ. Das Gute wird unmittelbar empfunden; aber doch nicht ausschliesslich aus einer immanenten Schätzung der Empfindungen als Gutes abgeleitet. — Uns interessirt nun in dieser Begründung zunächst nur der dabei verwandte Naturbegriff. Die Begründung wird dadurch vermittelt, dass die Natur in ihrem Wesen als ein ineinanderwirkender Zusammenhang unzähliger Einzeldinge angenommen wird. Die Fiktion jenes absoluten Einzelwesens erwies sich als undurchführbar. In jeder Organisation sind Bestandtheile, welche nach aussen weisen, von etwas ausserhalb dieses einzelnen Organismus Belegenem abhängen, und somit eine reale Beziehung zu anderen Wesen zeigen: jedes Geschöpf ist ein Theil eines weiterreichenden Systems. Das einzelne Thier besteht nur als Bestandtheil seiner Gattung; Thiergattungen als nothwendige Existenzbedingungen für andere; Thiere und Pflanzen insgesammt als Theile des Erd-, die Erde als Theil des Sonnensystems u. s. w. So entsteht der Begriff eines „Systems aller

Dinge und einer allumfassenden Natur". Dieser Begriff enthält mehr als die Auffassung der Natur als eines durch einheitliche Gesetze geregelten Mechanismus. Er ist diesem cartesianischen Begriffe zwar nahe verwandt. Aber das reale Vorhandensein des Ganzen im Einzelnen als Trieb und Regung irgendwelcher Art ist anders gedacht, als die abstrakten Gesetze, welche den Weltstoff durchsetzen, überall dieselben, ohne individuelle Beziehung zu dem im einzelnen Falle zu gestaltenden Stoffe. Die Gattung ist in dem einzelnen Thiere realiter vorhanden, als Geschlechtstrieb. Der Allzusammenhang ist im Menschen realiter vorhanden, als Neigung zum Guten. Denn wirklich und unbedingt schlimm ist, was keinem Zusammenhange im ganzen Weltall dient; so ist gut, was die weitesten Zusammenhänge am entschiedensten verwirklicht: gut und schlimm ist natürlich und unnatürlich. Welch' ein eigenmächtiger und edler Begriff von Natur!

Die äussere Wirklichkeit als ein lebendiges Ineinanderwirken von Trieben und Kräften; die innere Wirklichkeit als wogende, nach Gestaltung ringende seelische Gewalten; diess sind die Begriffe, welche Shaftesbury in das überkommene Schema des ästhetischen Wahrheitsprinzipes einsetzt. Wer von diesen Anschauungen erfüllt, vom Künstler Wahrheit fordert, spricht in alten Worten eine neues Leben in sich tragende ästhetische Lehre aus.

4.

Das Wahrheitsprinzip begegnet in der neueren Aesthetik überall da, wo wir von klassischen Tendenzen reden. Es begegnet im französischen Klassizismus — bei Shaftesbury — bei den Weimarer Klassikern. Stets wird es als Kern und Inhalt lange gehegter Ueberzeugungen ausgesprochen; auch Schiller bringt es wie etwas Neues: „lasst uns endlich die Wahrheit für die Schönheit einsetzen." So einfach es sich sagen lässt, wirkt es doch in allen diesen Fällen nie trivial. Es wirkt stets wie eine neu einsetzende Kraft, als neu bewusste Energie des künstlerischen Strebens, und scheint für

die Dichter zu sein, was die Erde dem Antäos war. Es heisst da gleichsam überall: wir wollen es auf's Neue ernst nehmen mit der Kunst. Sie soll uns kein eitles Spiel flüchtiger Einfälle sein. Wir wollen höhere Ansprüche an sie machen. Wir wollen sie, hoch und edel aufgefasst, in ihre Rechte einsetzen, wo sie dann den höchsten menschlichen Bemühungen sich nebenordnet. Nicht Spiel und Schein, sondern Wahrheit! — Selbst bei Boileau, der freilich von der Bedeutung der Dichtkunst unvergleichlich geringer dachte, als Shaftesbury und Schiller, vertritt doch die Lehre von der ästhetischen Wahrheit einen verhältnissmässig höheren Ernst der Kunstauffassung. „Wollen wir einmal Verse machen, so lasst uns Verse machen, an denen ein verständiger Mann Gefallen zu finden vermag; zu diesem Zwecke lasst uns mit Vernunft verfahren: nur das Wahre ist schön.“ Viel entschiedener stellt bei Shaftesbury die Wahrheitsformel den höheren Ernst der ästhetischen Tendenzen dar. Er musste Wahrheit von der Kunst fordern, weil er ihr Einfluss auf die Wirklichkeit des Lebens verschaffen wollte.

Es gehört zu den Prinzipien Shaftesbury's, theoretische Erkenntniss und praktische Einwirkung nicht scharf voneinander zu sondern. Für nur theoretische Philosophie, Untersuchungen über Ursprung der Vorstellungen und dergleichen, erklärte er keine Zeit zu haben. Hingegen will er lebensvolle Auffassung von Thatsachen befördern und hierdurch unmittelbar Thun und Handeln selbst gestalten. So ist nun auch in seiner Kunstlehre die Ansicht von der praktischen Bestimmung der Kunst mit einer theoretischen Einsicht in das innere Wesen der Kunst verbunden. Die Kunst soll veredeln und das Leben gestalten. Diess die praktische Wendung. Die Kunst ist ihrem inneren Wesen nach Gestaltung. Diess das Ergebniss der theoretischen Kunstbetrachtungen Shaftesbury's.

Wir kennen bereits die Abneigung des Denkers gegen bange und düstere Ansichten vom Leben, welche er sich vom Aberglauben eingegeben dachte, und desshalb eine Gespensterphilosophie nannte. Im ästhetischen Bereiche erklärt sich am besten aus dieser Abneigung seine Behutsamkeit gegenüber

der Phantasie, wie er denn auch beide Ansichten im unmittelbaren Zusammenhange miteinander vorträgt. Er nennt die Einbildungen Versucherinnen, Zauberinnen. „Eine der gefährlichsten dieser Zauberinnen erscheint in einem Unglücksgewand, mit traurigster Gebärde, die Augen wieder und wieder zum Himmel aufschlagend und ihre Hände ringend, so dass man nicht ungerührt bleiben kann, bis sie durchschaut und ihr Betrug erkannt ist. Die Mienen, die sie zur Schau trägt, entnahm sie der tragischen Muse Melpomene. Sie ist für ihre Person in keiner Weise liebenswürdig und anziehend. Weit davon entfernt. Ihre Kunst besteht darin, sich so abstossend wie möglich zu machen; damit ihre Schwestern neben ihr um so reizender erscheinen. Und wenn sie nun durch ihr tragisches Aussehen und ihre trübseligen Blicke uns überreden kann, dass Tod (den stellt sie dar) eine solche entsetzliche Erscheinung ist, so hat sie für die ganze phantastische Sippschaft von üppigen, übermüthigen, närrischen Begierden das Feld erobert. Sofort gewinnen Verweichlichung und Feigheit die Oberhand. Die armseligste Lebensweise steigt im Werthe, wenn die Ziele und die zu Recht bestehenden Bedingungen des Lebens so wenig gekannt werden, und die Furcht, sich von ihm zu trennen, auf einen so hohen Grad gestiegen ist. Je begehrlicher wir uns an das Leben klammern, um so unfähiger sind wir, uns seiner zu erfreuen. In solcher Gier wird Bodensatz und Hefe des Lebens verschlungen. Die Vorstellungen niederer Lust machen sich geltend. Würde, Mannheit, Edelsinn, und alle edleren Anschauungen und Empfindungen vom Guten im edlen Sinne und von tugendhafter Freude verschwinden; sie fliehen vor jener Königin der Schrecken [1]".

Gegen diesen Dämon nun soll edle Dichtkunst durch ihre Darstellungen von Heldentugend und Würde des Lebens sich richten. Die Poesie soll den Gegenzauber gegen diese abergläubisch verdüsterte Lebensauffassung enthalten, countre-necromancy gegen jene specter-opinion. Was muss die Kunst sein, um dieser Bestimmung genügen zu können?

---

[1]) Solil. 3, 2.

Strictest imitation of nature, genaue Nachahmung der Wirklichkeit, ist Shaftesbury's zunächst gegebene Antwort [1]). Ich übersetze Nachahmung der Wirklichkeit, nicht der Natur. Denn Shaftesbury denkt nicht vorzugsweise an Das, woran wir bei dem Worte Natur denken; nicht vorzugsweise also an Naturumgebung, an äussere Erscheinungen, sondern vor allem an die innermenschliche Wirklichkeit. Der Dichter stelle die Wirklichkeit des menschlichen Innern dar. Wir wissen, was der Inhalt dieser Wirklichkeit ist: Ringen nach seelischer Gestaltung, der Kampf um die Tugend. Edle Kunst soll in diesen Kampf mit eintreten: sie kann es offenbar nur, wenn sie die seelischen Gewalten zu ihrem Gegenstande macht. Stillleben, Thierstücke, Landschaften — Shaftesbury erklärt, alles Diess sehr wohl zu schätzen. Aber ein anderes, höheres Leben als in Wild und Wäldern, athmet im Menschen, und diess ist der wahre Gegenstand der Kunst. Nirgends gehe der Künstler vom äusseren Ansehen aus; dann erhalten wir modische Attituden, theatralische Unnatur, im besten Falle formal-dekorative Verschönerungen. Was bedeutet das gegen eine einzige wirkliche Darstellung eines Charakters [2]); wie nichtig ist alle äussere Form im Vergleich zu jedem einzelnen Zuge dieser inneren Gestalt! So muss denn der Dichter Moralist sein; ein richtiges Gefühl im Sittlichen lehrt einzig Ordnung und Verhältnissmässigkeit, und giebt den Ton des Ausdrucks und das Maass der Darstellung menschlicher Gemüthsregungen an.

Da ergiebt sich nun sogleich: wenn die Kunst das menschliche Innere zu ihrem Gegenstande macht, kann der Künstler kein gleichgiltiger Abbildner bleiben. Er wird vielmehr Unterschiede machen und wird das Erstrebenswerthe vor dem Tadelnswerthen in seiner Darstellung bevorzugen. Der *vollkommene Charakter* wird das Ziel seiner Darstellung sein; wie aus den Ungestalten des menschlichen Inneren eine Gestalt sich losringe, deren Anschauung nun fernerhin Lust zur Tugend zu erwecken vermag. Demnach wird es durch diesen Gegenstand bedingt, dass künstlerische Ab-

---

[1]) Solil. 2, 2. — [2]) Judgm. 3. 5.

sichtlichkeit auf die Darstellung Einfluss gewinnt. Geschmack, in Beziehung auf das menschliche Innere, ist ein Gefühl für das Gute; das Gute in seinem richtigen Verhältniss auffassen, das heisst hier die wahre Natur der Dinge sehen. Wer das Gute, wer sittliche Anmuth abzubilden, wer diese Züge der Natur treulich und genau nachzuziehen vermag, ist damit mehr, als ein blosser Nachbildner. Er ist Künstler. Denn um diese Züge im Sittlichen überhaupt nur zu sehen, dazu gehört bereits ein gestaltender, sittlicher Sinn[1]).

Die künstlerische Absicht geht auf Gestaltung des Stoffes im Sinne einer innerlich gehegten Idee. Wenn sie als wesentlicher Theil des künstlerischen Schaffens verstanden ist, so hat damit die Formel von der abbildlichen Nachahmung der Natur ihre ausschliessliche Geltung verloren. So kann nun Shaftesbury von einer durch den Künstler über die Natur auszuübenden Gewalt sprechen. Wer Sitte der Rohheit darstellend entgegensetzen will, wer möchte im Dienste dieses Zweckes nicht der Natur Gewalt anthun? „Who would not endeavour to force nature as well in this respect, as in what relates to a taste or judgment in other arts and sciences.“

Den Worten nach ein Widerspruch zu der „strictest imitation of nature“. Der Sache nach entwickelt sich diese Auffassung aus jener in dem angegebenen Zusammenhange. Wären alle denkbaren Gegenstände künstlerischer Darstellungen von gleichem Werthe, so wäre mit der Forderung abbildlicher Treue genug gesagt; aber sie sind nicht indifferent, sobald man das Menschliche in den Kreis der Darstellung zieht; dann aber folgt aus der Abschätzung ihres verhältnissmässigen Werthes und ihrer sittlichen Bedeutung: künstlerische Absichtlichkeit. Durch diese geschieht, in diesem Gebiete, der Wahrheit erst ihr volles Recht. Durch die durchdachte Ausbildung dieses sittlich-künstlerischen Schätzungsvermögens wird der Künstler erst wahrhaft natürlich. „In each place the force on nature is us'd only for its redress.

[1]) Solil. 3, 3.

If a natural good taste be not already form'd in us; why shou'd not we endeavour to form it, and become natural?" — Ein ähnlicher Zusammenhang durchzieht die philosophischen Grundgedanken Shaftesbury's. Wir fanden da, auf den ersten Blättern seiner Schriften, das inhaltreiche Wort von der Wahrheit als einer Macht. „Natur lässt ihrer nicht spotten, die Dinge sind hartnäckig", heisst es anderwärts [1]). Meint der Denker damit die Härte und Schwere der Körper, denkt er an Felsen und Baumstämme? Gewiss nicht. Sondern von der Kentniss innerer Gewalten wird ihm die Ansicht von der Hartnäckigkeit der Dinge und von der Unerbittlichkeit der Natur eingegeben. Wiederum aus dieser selben Kenntniss der natürlichen inneren Mächte („knowledge of his own natural principles") ergiebt sich die Nothwendigkeit einer festen spontanen Richtung des inneren Ich: „to get an aim", die sittliche Absichtlichkeit des Verhaltens. — Beide Begriffe, die künstlerische wie die sittliche Absichtlichkeit, entwickeln sich bei Shaftesbury aus dem Zusammenhang einer innerlichen, kraft- und lebensvollen Auffassung von der Wirklichkeit der Dinge.

Durch künstlerisch absichtliche Gestaltung entsteht die *poetische Wahrheit* [2]). Ihr Gegensatz ist graphical or plastic truth. Denken wirz ur Erläuterung zunächst an die Zeichnung menschlicher Charaktere, um zugleich hier eine oben gegebene Andeutung genauer zu erklären. Shaftesbury verlangt, dass die Gemüthsregungen in ihrer Besonderheit studirt und wiedergegeben werden. Aber der Kunst würde schlecht gedient sein, wenn alle Gemüthsregungen und Gemüthsbeschaffenheiten in ihrer unzähligen Verschiedenheit aus der Wirklichkeit übernommen würden. Vielmehr muss bei der Uebernahme der charakteristischen Züge aus der Wirklichkeit so verfahren werden, dass nur das allgemein Bedeutsame zur Darstellung gelangt. Shaftesbury's Aesthetik richtet sich auch hier zum Theil auf das Natürliche, zum Theil auf ideelle Normen. Er ist nicht ohne Gefühl für den individuellen Inhalt der natürlichen Erscheinungen; der französischen

[1]) Solil. 3, 3. — [2]) Freedom of wit a. humour 4, 3.

Aesthetik gegenüber kündigt seine der Beachtung des einzelnen Charakters zugewandte Sinnesart den Engländer an; aber im Vergleiche zu früheren und späteren Richtungen des englischen Geistes interessirt ihn bewusster das allgemeingiltige Ergebniss der einzelnen Erscheinungen. Ist in der Wirklichkeit ein auffallender Zug ersehen, und wird dieser nun verstärkt, um Sinn und Bedeutung dieses Zuges in einer künstlerischen Darstellung hervortreten zu lassen; so geht auf diesem Wege das Charakteristische in das Typische über. Der englische Klassizismus neigt mehr zu diesem als zu jenem, ohne darum in das Schematische des französischen Klassizismus zu gerathen. Das Typische ist die poetische Wahrheit Shaftesbury's im Unterschiede von der bloss nachzeichnenden, abbildlichen Wahrheit; wenn man diese seine Begriffe auf Charakterzeichnung anzuwenden versucht. — Der Charakter z. B. Alexander's des Grossen wird durch die Situationen deutlich, in welchen ihn der Dichter uns vor die Augen bringt. Wenn die Durchführung des Charakters es erfordern würde, so dürfte der Dichter neue Lagen erfinden und von der geschichtlichen Ueberlieferung abweichen, um poetische Wahrheit zum Ausdruck zu bringen. Aber Shaftesbury warnt hier vor Unbehutsamkeit. Manche voreiligen ersonnenen „Wahrheiten“ möge man nur ja sorgfältig an der geschichtlichen Wahrheit prüfen. Aeusserst werthvoll ist alle Ueberlieferung und Kunde von verschiedenen Völkern, Zeiten und Ereignissen, und die Menschheit hat durch Unklarheit in diesen Dingen viel gelitten. Shaftesbury schätzt also den realen Stoff, obwohl er ideelle Motive vermittelst seiner geltend machen will. Wir dürfen in seinem Sinne sagen: um poetische Wahrheit in Charakteren und Situationen zum Ausdruck zu bringen, giebt die genaueste Kenntniss der geschichtlichen Wirklichkeit bessere Mittel, als die willkürliche Erfindung. — Die poetische Wahrheit in der Darstellung eines Charakters wird von dem richtigen sittlichen Gefühle des Dichters eingegeben: wer das Schöne in den Empfindungen, das Erhabene in den Charakteren auffasst, hat einen Sinn für sie. Wer dagegen kein Auge und Ohr für die innere Harmonie hat, kann auch die äussere Richtigkeit nicht beurtheilen.

Shaftesbury hat noch einen rein begrifflichen Ausdruck für sein Prinzip der poetischen Wahrheit. Er ist ebenfalls bereits flüchtig erwähnt worden. Der Dichter, ein zweiter Schöpfer, bildet gleich jener im All gestaltenden Natur ein Ganzes. Da aber doch sein Gegenstand nicht das All, sondern eine Theil-Erscheinung ist; so muss er dieses von ihm darzustellende Stück Wirklichkeit durch seine Behandlungsweise zu einem Ganzen machen. Er muss ideell ersetzen, was realiter nicht zu geben ist. Sein Geist wird von unzähligen Anschauungen erfüllt sein; Sinn und Bedeutung der einzelnen Erscheinung ergiebt sich ihm aus diesem weitesten Umblick. Nun wird er seinen Gegenstand in das rechte Licht zu stellen vermögen. Der Genius wird die Idee seines einzelnen Werkes aus einer grossen Menge von Erfahrungen und Thatsachen sich gestalten.

Hier ist zunächst wichtig zu beachten, wie die Richtung auf das Natürliche in seinem vollen Umfange und unerschöpflichen Inhalte, auf das idealistische Prinzip hinleitet. Wer unter Natur das gränzenlose Element der wirklichen Erscheinungen versteht, weiss damit auch sofort, dass die Kunst diesem Elemente nicht durch abbildliches Nachahmen beizukommen vermag. Denn es lässt sich in seiner Unendlichkeit doch auf keine Weise darstellend wiedergeben. Der Künstler wird sich durch ein besonderes Verfahren erheben müssen, um mit seinem Werke vor der Natur bestehen zu können. Er wird sich mit dem Sinn des Ganzen erfüllen; wenn er dann zur Darstellung des einzelnen Gegenstandes sich bestimmt, ertheilt er diesem aus seinem Geiste heraus Bedeutung. Er gestaltet aus der Idee. — Als Maass und Ziel dieses ideellen Gestaltens ist dabei aber bei Shaftesbury immer die Natur, ihre Ganzheit und Gesammtheit festgehalten. Diess ist die ästhetische Konsequenz jener philosophischen Denkweise, welche ihn das Gute nicht als autonome Thatsache des Gemüths aussprechen, sondern ihn das Bedürfniss einer Begründung des Guten auf den verstandesmässig konstruirten Naturzusammenhang empfinden liess.

Naturalismus war den Malern zuzusprechen, welche in ihren Gemälden dem einzelnen Gegenstande durch seine Um-

gebung, durch Beleuchtung und Stimmung eine Beziehung geben, welche über die kahle Kontour der einzelnen Gestalt hinausreicht. Wir sagten, Shaftesbury antizipirend, welche ein Ganzes der Natur zum Ausdruck bringen. Shaftesbury hat ein Organ für eine solche ideelle Absicht des künstlerischen Schaffens. Aber sie kann ihm nicht durch ein volles Verständniss der Gemälde Rembrandt's und Ruysdael's nahe gebracht worden sein. Denn ausdrücklich wendet er sich einmal gegen die Wirkung durch das Kolorit, und verlangt Meisterschaft in der Zeichnung. Seiner ganzen Sinnesweise nach wird er sich dem Stimmungsmässigen der malerischen Wirkung nicht hingegeben haben. Er hat sich die Vermittelung des Sinnes des Ganzen mit der Darstellung der einzelnen Erscheinung weit verstandesmässiger gedacht, wie wir diess in seinem Urtheile des Herkules verfolgen können.

Ist die poetische Wahrheit eines Kunstwerkes etwas für sich und mit der zufälligen Wirklichkeit der Dinge nicht einerlei; so wird sie aus Kunstwerken kennen zu lernen und nicht unmittelbar aus der Natur zu entnehmen sein. Shaftesbury, einen entschiedeneren Begriff von Kunst hegend, weist mehr als andere zeitgenössische Aesthetiker auf das Studium der Kunstwerke hin. Er hat mehr Sinn für das spezifisch Künstlerische, als wir in dieser Periode anzutreffen gewohnt sind. — Verfolgen wir die Auseinandersetzungen seines „Urtheiles des Herkules“. Die ganze Schrift ist eine schriftstellerische Ausführung dieser einem Maler zu stellenden Aufgabe. Da bleibt nicht eine Miene, nicht eine Handbewegung, keines der beizubringenden Attribute und keine Stelle des Hintergrundes unerwogen. Es wäre besser, könnte man meinen, wir sähen es gemalt, als dass ein Aesthetiker uns sagt, wie man es malen solle. Doch war es neu und wichtig, wenn ein Aesthetiker jedem einzelnen Zuge eines Malerpinsels nachdachte. Jeder Einzelheit des auszuführenden Gemäldes weiss der geistvolle Schriftsteller eine Bedeutung abzugewinnen: wir entnehmen daraus, wie er Kunstwerke betrachtete und von Anderen betrachtet wünschte. — Die Schrift beschäftigt sich im ersten Kapitel mit der rein geistigen Vorarbeit des

malerischen Gestaltens: welcher Augenblick ist aus der Erzählung jenes Vorganges herauszugreifen, um ihn im Gemälde festzuhalten? Sinnreich entscheidet Shaftesbury: die Tugend muss bereits das Wort ergriffen haben, Herkules darf zwar noch nicht überzeugt sein, möge aber, bewegt von ihrer Rede, das Haupt ihr zuwenden. Dieser Augenblick würde die poetische Wahrheit des Gegenstandes enthalten. Poetische Wahrhaftigkeit erlaubt nicht nur, sondern erfordert Prophetie und Weissagung. Aus dem Ueberblicke der Ursachen und Wirkungen eines Ereignisses wird erkannt, welches der wichtigste Moment im Verlaufe dieses Ereignisses war. Wird dieser Moment nun dargestellt, so müssen Ursachen und Wirkungen in ihm mit zur Erscheinung kommen; dann ist die dem Kunstwerk nothwendige Einheit mit der geschichtlichen Wirklichkeit verschmolzen; der ganze Umfang des Ereignisses ist in dem dargestellten Augenblick befasst, wir können sagen: verdichtet. — Ein von dem eben besprochenen Gegenstande etwas entlegener und an sich vereinzelter Einfall zeigt, wie Shaftesbury das spezifisch Künstlerische beachtet. Er rühmt an Homer das Kunstvolle, die Schönheit der Komposition und Einheit des Entwurfes, was für ihn eben mit dem Wahren, Einfachen und Natürlichen im Gegensatze zu dem Geschmacke der Figuren und Metaphern zusammenfällt. Er sagt ferner an derselben Stelle: die ersten Dichter seien Musiker gewesen [1]). Wer vorzugsweise auf den Stoff der ältesten Gedichte achtet, wird sich daran halten, dass sie Erzähler gewesen seien; hingegen beweist es Beachtung der künstlerischen Form, wenn man wie Shaftesbury sich auf die Ueberlieferung beruft, dass die Epiker Rhapsoden, Sänger waren. Sprach man später vom Musikalischen im Homer, wie David Young; so hat eine solche Bemerkung Shaftesbury's wohl dazu beigetragen, die Aufmerksamkeit auf etwas Derartiges hinzulenken. Unser Autor ordnet nun aber alle Künste, Musik, Poesie, Rhetorik in ihrer Entstehung der Ueberredungskunst unter und leitet sie von der Ueberredungskunst überlegener Geister ab, denen es um Begründung fester

---

[1]) Solil. 2, 2.

geselliger Beziehungen, um Staatengründung zu thun war: entsprechend dem moralisch-ästhetischen Grundzug des englischen Klassizismus.

In der Kunst hat, wie mir scheint, Reynolds verwirklicht, was Shaftesbury in der Theorie gefordert hatte. — Als Reynolds 1750, also wenige Jahre vor Winckelmann, nach Rom kam, fand er sich von Raphael enttäuscht, er verstand ihn nicht zu sehen. Umringt von den grossen Mustern der Kunst, beschäftigte er sich damit, Karikaturen zu zeichnen, und machte eine Art von malerischer Travestie der Schule von Athen. Aber durch geistige Arbeit hob sich sein Geschmack. Er selbst ging nun bei Platon in die Schule, und sein Freund Burke giebt an, dass die Beschäftigung mit Platonischer Philosophie für Reynolds' geistige Entwickelung wichtig wurde. In Uebereinstimmung hiermit hebt Reynolds in seinen ästhetischen Vorträgen beständig das geistige Element des künstlerischen Schaffens hervor. Er empfiehlt unermüdlichen Fleiss: „not the industry of the hands but of the mind." In jenem sonderbaren Thun beim ersten Eindrucke Roms hatte er sich völlig einem natürlichen Antriebe, einer Laune überlassen. Er hatte dann die Erfahrung gemacht, dass man durch Nachdenken das Sehen lernen müsse. Und wie mit dem Geschmack, ähnlich verhält es sich nach seiner Meinung auch mit dem ausübenden künstlerischen Vermögen. — Dieses nennt er Genius. Er kennt insbesondere einen Genius der künstlerischen Durchführung. „This genius consists", sagt er, „in the power of expressing that which employs your pencil, whatever it may be, as a whole." Reynolds wollte diesem Worte nach, wenn er ein Portrait malte, einen vollständigen, zwingenden Eindruck durch seine Darstellung hervorbringen; es sollte charakteristisch, aber nicht zufällig wirken; wie etwas, dem nichts abgeht, „as a whole". Das ist echt künstlerisch empfunden; es ist zugleich ganz im Sinne Shaftesbury's gedacht [1]).

Der künstlerische Sinn Shaftesbury's ist ein neues und wichtiges Element der ästhetischen Entwickelung. Durch seine

---

[1]) Werke 1, XIV. XXXIV. 189. XVIII. 2, 43.

Schriften war auf Kunsterfahrung und deren allgemeine geistige Bedeutung hingewiesen. Dieser Hinweis war, so zu sagen, praktisch wirksam. Er gehörte zu den Elementen, welche die begeisterte Wiederaufnahme der antiken Kunst-Ideale vorbereiteten. Hingegen in der ästhetischen Theorie bleibt Shaftesbury gerade mit dieser Eigenschaft zunächst vereinzelt; auf sie wirkte vorläufig noch Naturanschauung stärker ein als Kunstanschauung.

---

3. Kapitel.

Die beschreibende Aesthetik der Britten.

1.

1. Hutcheson, von irischer Abkunft; er wirkt als Professor in Glasgow. Seine Schrift über den Ursprung unserer Vorstellungen von Schönheit und Tugend erscheint 1726.

Hutcheson wurde bereits in Verbindung mit Crousaz erwähnt. Er gehört in mehr als einer Beziehung mit diesem Philosophen zusammen. Auch er kennt die Schönheit vor allem als objektive Welt-Einrichtung des Schöpfers. Er verbindet sie indessen nicht so unmittelbar mit dem Wesen Gottes, wie diess bei Crousaz geschah. Er macht auch, wo er metaphysisch spekulirt, Unterschiede, die aus einer exakteren Denkweise hervorgehen, und zu eigenthümlicheren Ergebnissen führen.

Crousaz hatte Schönheit und Zweckmässigkeit für nothwendig verbunden gehalten. — Ist nicht das Thier am zweckmässigsten eingerichtet, welches am längsten ohne Zufuhr nährender Stoffe dauert? Demnach ist die Kröte, die eingemauert sich erhält, das schönste Thier. Ist nicht jener Fisch höchst zweckmässig gebildet, der vollkommen sandfarbig im Sande des Meeresgrundes sich hinbewegt, hierdurch dem Blicke räuberischer Feinde sich entziehend? Trotzdem ist er hässlich. Jene alte Lehre vom Uebereinkommen des Schönen mit dem Zweckmässigen konnte so rückhaltlos, als es von Crousaz geschieht, nur ausgesprochen werden, wenn man sie aus Begriffen

ohne Anschauung heraus entwickelte. Da hiess es dann: ein Zweck ist erreicht, wenn zwei oder mehrere Causalreihen in einem Punkte zusammenlaufen. Zum Beispiel: der Flug eines Geschosses und der Flug eines Geiers; die Kugel trifft den Vogel, ein Ziel ist erreicht, und der Schuss war gut gezielt oder zweckmässig. Es konkreszirt also Zweies, allgemein gesprochen Vieles zu Einem: diess ist die Formel für die Zweckmässigkeit. Diess war aber auch die Formel für Ordnung, Regelmässigkeit und Schönheit; es kann sich also gar nicht anders verhalten: schön und zweckmässig beruhen auf demselben Grunde und kommen auf ein und dasselbe hinaus. — Hutcheson behandelt die Frage anders [1]). Das schöne Aussehen beweist an sich noch nicht für die Zweckmässigkeit des schönen Gegenstandes. Jede Kombination von Elementen kann von irgend einem vorstellenden Wesen schön gesehen werden; jeder Wurf der Würfel irgend einem Thiere gefallen. Hutcheson sieht bei dem Worte schön etwas Bestimmtes vor sich und erinnert sich, dass schön als ein Anschein besteht. Die Beschaffenheit eines Dinges kann diesen Anschein für dieses oder jenes Wesen mit sich bringen, ohne davon selbst wesentlich berührt zu werden; die Sache bestünde in ganz gleicher Beschaffenheit weiter, auch wenn sie auf kein Wesen den Eindruck schön hervorbrächte. Zweckmässigkeit der Struktur und Schönheit des Ansehens sind zweierlei. Dass uns etwas schön erscheint, könnte im Einzelnen betrachtet als Zufall aufgefasst werden und würde uns über eine etwaige Absicht in der Hervorbringung des uns gefallenden Dinges nicht belehren. — Nun kommt aber eine neue Erfahrung hinzu. Wir erfahren in unseren eigenen Thätigkeiten, dass Absicht Regelmässigkeit hervorbringt. Ich gehe durch einen einsamen Wald ohne Weg und Steg, Farrenkraut und Gestrüpp und dürre Zweige ringsumher, sehe jedoch zwischen dem Gestrüpp ein wenig Reisigholz regelmässig übereinandergeschichtet; so weiss ich, hier ist jemand, der diess Holz sich sammelt, ich werde ihn hier erwarten, und er wird mich wieder auf den Weg weisen. Eine Wiese sei, nicht zur Freude des Landmanns,

---

[1]) Sect. 5.

reichlich mit Unkraut durchwachsen, es giebt keinen unregelmässigeren Anblick; sie wird abgemäht, und die Spuren dieser Thätigkeit erkennt man an den regelmässig verlaufenden, sich rundenden Linien auf dem Wiesenboden, welche die Sense in ihrem Schwunge bezeichnete. Vestigia hominis. Auf öden Fluren nimmt man wohl einmal eine Anzahl parallel verlaufender, wenig tiefer Einschnitte wahr; dann sagt man: hier hat früher ein Dorf gestanden, und diess sind die Furchen, welche die Aecker voneinander trennten, als noch eine arbeitende Hand den Pflug über diese Höhe führte. — Regelmässigkeit ist ihrem äusseren Ansehen nach schön, als Symmetrie und Proportionalität. Hier würde also möglicherweise das Schöne mit dem Zweckmässigen zusammentreffen können, da eine zweckmässig gerichtete Thätigkeit das Regelmässige hervorbrachte, und Regelmässiges uns wohlgefällt. Das Zusammentreffen ist akzessorisch, durch Vermittelung der Regelmässigkeit. Hutcheson ergeht sich nun in eine Betrachtung der regelmässigen Figuren und Gestaltungen des Weltenbaues. Sie sind viel zu zahlreich, um sich aus Zufall erklären zu lassen; man nehme an, der Zufall könne die Zusammenfügung der Substanzen zu einem sehenden Auge zu Stande gebracht haben, so würde aber nicht aus Zufall in einem ähnlichen Körper auch wieder ein ähnlich gebautes Auge entstehen, wie diess doch in allen Thiergattungen der Fall ist; durch die Regelmässigkeit dieser Zusammenfügung wird bewiesen, dass die Thiergattungen nicht durch Zufall, sondern aus schöpferischer Absicht bestehen. Andererseits führen nun auch die regelmässigen Gebilde Schönheit mit sich. Es waltet eine Nebenabsicht des Schöpfers hierbei. Um die Dinge zweckmässig entstehen zu lassen, war Schönheit nicht erforderlich; aber um ihren zweckmässigen Bestand mit möglichstem Glücke empfindender Wesen zu verbinden, ward Schönheit der Natur beigegeben.

Diese Erörterungen, die durch ihren spekulativen Inhalt uns nicht gefesselt haben würden, sind wichtig wegen des Versuches, eine bestimmt sich abhebende Anschauung vom Schönen festzuhalten, auch wo die Begriffe zu manchen Verwischungen Anlass gaben. „Schön“ ist eine positive Empfindung,

und zwar eine Empfindung der positiven Freude. Ein regellos durcheinander geworfener Steinhaufen gefällt nicht; diess Nicht-Gefallen ist keine positive Empfindung; ein regelrecht aufgeführtes Gebäude gefällt, und was hierbei nun zu der Wahrnehmung eines Haufens oder einer Masse von Steinen hinzugetreten ist, ist die positive Empfindung „schön". Diese haftet uns von Natur an und ist uns nicht erst angewöhnt oder anerzogen. Seit Locke auf die Einflüsse der Erziehung aufmerksam gemacht hatte, begann eine Neigung vorzuwalten, Alles im Menschen auf Erziehung und Gewohnheit zurückzuführen und hierdurch zu erklären. Hutcheson wendet sich gegen diese Uebertreibungen der Lockianer. Er will den Menschen erkennen, wie er von Natur ist, und fasst das Gefühl für das Schöne als eine wesentliche Eigenschaft seiner Natur.

Es ist darum noch keine angeborene Vorstellung. Hutcheson geht nicht so weit, sich durch Annahme einer „innate idea" gegen Locke zu erklären. Es ist nur ein angeborenes Vorstellungsvermögen, wie die Sinne angeboren sind, ohne dass bestimmte Sinneswahrnehmungen es wären. Da dieses aber einmal gegeben ist, so ist es naturnothwendig, dass gewisse Objekte gefallen. Die thatsächliche Verschiedenheit des Geschmackes erklärt sich aus begleitenden Vorstellungen oder Assoziationen. Das eigentliche Geschmacksurtheil aber an sich ist bei jedem Menschen dasselbe, weil ein Bestandtheil der normalen menschlichen Konstitution. — Hutcheson ist wesentlich Systematiker, ein Scholastiker des natürlichen Systems. Die Beobachtungen über das Schöne würden ihn, wie es scheint, nicht interessiren, wenn sie nicht zu Bestimmungen über das Allgemeinmenschliche und insofern Natürliche führten.

Wenn Hutcheson das Geschmacks-Urtheil behutsam und vergleichsweise einen Sinn nennt [1]), so will er damit ausdrücken, dass es eben etwas für sich und von hier und da mit ihm sich verbindenden Vorstellungen, wie Nützlichkeit und Zweckmässigkeit, zu Unterscheidendes sei. Er führt diese Analogie mit den äusseren Sinnen in der ersten Section seiner Schrift

---

[1]) Sect. 1, 12.

aus. Es giebt Fähigkeiten der Wahrnehmung, welche von Dem verschieden sind, was man gewöhnlich Sensation nennt. Wir besitzen nämlich die Fähigkeit, unsere Vorstellungen aufeinander zu beziehen. Eine Form solcher gegenseitigen Beziehung ist das Urtheil des ästhetischen Wohlgefallens oder Missfallens. Es funktionirt sehr elementar z. B. in der ästhetischen Wirkung kontrastirender Farben. Grün und Roth heben sich gegenseitig, und ihre Zusammenstellung wird dadurch wohlgefällig: weil ein inneres Vermögen diese beiden Sensationen aufeinander bezieht. Viel merklicher, als das Wohlgefallen an solchen einfachen Vorstellungen und ihrer gegenseitigen Beziehung, ist das Gefallen, welches sich mit zusammengesetzten Vorstellungen verknüpft. Hutcheson's Hauptbeispiel hierfür ist das musikalische Gehör. Er gelangt zu demselben Begriffe von gutem Geschmack wie die französischen Aesthetiker; weil er nämlich das Geschmacks-Urtheil als eine Anknüpfung von Beziehungen auffasst, scheint es ihm um so vorzüglicher, je reichere Beziehungen sich ineinanderschlingen. Also die délicatesse der Franzosen. Nur achtet Hutcheson noch bestimmter als diese auf das innere Organ der ästhetischen Vergleichung und Beziehung. Diess nennt er Geschmack oder Genie oder einen „inneren Sinn".

Todesfurcht kann den Menschen wohl bewegen eine bittere Arznei einzunehmen, aber sie kann ihn nicht zwingen, den bittern Trank süss zu finden. Demnach ist schön nicht dasselbe wie nützlich, und das Geschmacks-Urtheil ist uninteressirtes Wohlgefallen. — Wir erinnern uns bei Crousaz gefunden zu haben: Im Vorzimmer eines Richters entspinnt sich ein Gespräch über die daselbst aufgehangenen Bilder. Es mag einer noch so sehr für seinen Prozess interessirt sein, so wird er darum doch ästhetisch richtig urtheilen können. Crousaz schloss: „il y a donc une beauté indépendante de sentiment." Das Interesse nämlich am Prozesse heisst ihm das Gefühl, und das Urtheil über die Bilder muss also etwas nicht Gefühlsartiges sein. — Sehen wir ein wenig näher zu: wie wird der wartende Klient die Bilder beurtheilen? Auf mehr oder weniger gelungene technische und formale Einzelheiten und etwa auf die Richtigkeit der Darstellung hin. Die formale Schönheit

und die Richtigkeit der Nachahmung werden sich ohne Betheiligung des Gefühles beurtheilen lassen. Darauf aber wollte Crousaz mit seiner Aesthetik im Wesentlichen hinaus. — Bei Hutcheson scheidet sich Empfindung von Empfindung. Furcht vor der Krankheit auf der einen Seite; die widerwärtige Bitterkeit des Trankes auf der anderen. Die Unterscheidung ist scharfsinniger. Hutcheson wird nicht schliessen: es giebt eine Schönheit, die ich auch unter Schmerzen beurtheilen kann; es giebt vielleicht auch tausend Wahrheiten, von welchen diess gilt, und der Geizhalz wird nie eifriger als auf dem Krankenlager seinen Nutzen berechnen; also würde ich durch diese Distinktion noch längst nicht erfahren, was Schönheit sei. Hingegen weist er auf den uns als Gefühl bewussten Inhalt des Geschmacks-Urtheiles hin, zunächst der grösseren Klarheit halber, in einem Falle auf dem Gebiete des niederen Geschmackes. Ein solches von allen anderen Begriffen wie Empfindungen sich abtrennendes Gefühl soll den Inhalt der ästhetischen Urtheile ausmachen. — Hutcheson irrt so gut als Crousaz. Solche starren Abtrennungen bestehen nicht. Je nach dem Gemüths-Zustande eines Menschen wird dieselbe Musik ihm ein gleichgiltiges Geräusch, oder Qual, oder Entzücken sein. Er wird vielleicht unbehutsam sie in dem Falle ästhetisch beurtheilen, in dem sein Gemüthszustand, wie er später erkennt, ein dem Anhören von Musik abnorm ungünstiger war. Er empfand aber damals wirklich so; durch Berufung auf die unmittelbare Empfindung ist das ästhetische Urtheil also gleichfalls nicht sicher zu stellen. Es wird von dem Zustande des gesammten geistigen Gebietes, von allen anderen Begriffen wie Empfindungen mitbestimmt. Dennoch ist das Bestreben nach einer solchen begrifflichen Lostrennung bei beiden Aesthetikern ein Verdienst. Allerdings nämlich muss zunächst der Inhalt der ästhetischen Empfindung bestimmt beachtet und nachgefühlt werden, ehe von ihrem Verhältniss zu dem übrigen geistigen Bereich die Rede sein kann. Crousaz lässt sich den kaum zum Vorschein gekommenen Inhalt des uninteressirten Geschmacks-Urtheils sogleich wieder entgehen, weil er ihn vorschnell mit allgemeineren und allumfassenden Vorstellungen verknüpfen will. Hutcheson ist in der Fixirung

des Empfindungs-Inhaltes ein wenig glücklicher, weil er in einer Schule aufgewachsen ist, welche die innere Beschaffenheit unserer Wahrnehmungen und Vorstellungen besser kennen lehrte. Merkwürdig ist, dass dieser ästhetische Hauptsatz vom uninteressirten Wohlgefallen in so verschiedener Form bei den ungefähr gleichzeitigen beiden Schriftstellern auftritt. Eine Abhängigkeit nämlich Hutcheson's von Crousaz möchte ich nicht annehmen, da seine spekulativen Erörterungen sich bei ungefähr gleichem Gegenstande charakteristisch unterscheiden: seine Grundanschauungen weisen auf Newton, Locke, Addison, Shaftesbury zurück, diejenigen Crousaz' auf Descartes und Leibnitz.

Ein Beispiel zeigt, dass Hutcheson die ästhetische Empfindung eng und einseitig auffasste. Er gedenkt gerne der musikalischen Harmonie, weil das Wohlgefallen an der Harmonie ihm die Formel von der Mannigfaltigkeit in der Einheit beweist. Nun trete in der Musik noch etwas ganz Anderes hinzu, was unsere Empfindung mitbestimme. Es gebe traurige, freudige Melodien, das heisst, es zeige sich eine weiter nicht zu erklärende Beziehung verschiedener Tonfolgen zu verschiedenen Leidenschaften. Diese begleitenden Vorstellungen nun von Weh und Wonne haben nach Hutcheson mit dem ästhetischen Wohlgefallen an der Musik gar nichts zu thun; vielmehr bezöge sich das ästhetische Urtheil nur auf das formal Schöne in Melodie und Harmonie, wie es als ein Zusammenhören der mit- und anklingenden Töne sich erklären lasse.

Ueberhaupt waren die ästhetischen Erfahrungen Hutcheson's nicht eben hochgeartet. Das Vermögen des inneren Sinnes ist gut und nützlich für die Lebensführung. Eine gewisse äussere Angemessenheit erscheint als das Ziel aller Wünsche, und diese sei nur durch Ausbildung des Geschmackes zu erreichen. Was ist der Reichthum, wenn nicht der Sinn für Ausschmückung des Lebens sich mit ihm verbindet? Die Künste gelten dem Autor als Ausstattung, Dekoration des wirklichen Lebens. — Die Unterordnung des Schönen unter das Nützliche tritt also zu der Unterscheidung des Schönen vom Nützlichen unmittelbar hinzu. Sehen wir hier auf die spekulativen Grundansichten Hutcheson's zurück. Dass der

Schöpfer die Natur nicht nur zweckmässig gestaltete, sondern auch wohlgefällig ausstattete, geschah aus der Nebenabsicht, empfindende Wesen hierdurch zu beglücken. Das Schöne ward vom Zweckmässigen unterschieden, als Neben-Erscheinung, und somit in zweite Linie gestellt. Was das Subjekt anlangt, lehrt dementsprechend Hutcheson, dass der innere Sinn für Schönheit den moralischen Sinn vorbilde. Der Sinn, der ein Gefallen am Angemessenen, Regelmässigen und Geordneten dem Menschen zuführt, erzieht ihn hiermit zu uninteressirtem Wohlgefallen überhaupt, und demnach auch zum Wohlgefallen an der Tugend. So besteht die neue Form der utilitarischen Aesthetik auch bei Hutcheson in einer Unterordnung des Aesthetischen unter das Moralische; womit er der geistigen Bewegung sich anschliesst, welche wir in Shaftesbury und Addison kennen gelernt haben. Aber in so, man muss sagen, krasser Form tritt diese Unterordnung wenigstens bei Shaftesbury nicht hervor. Und diess schreibt sich eben davon her, dass Hutcheson keinen hohen Begriff von der Kunst hat. Veredlung und Erhebung unseres ganzen inneren Wesens durch die Kunst — worauf Shaftesbury's ethische Aesthetik zielte — scheint ein dem Hutcheson fremder Gedanke. Gegen die künstlerische Verwendung der vollkommenen Charaktere wendet er ein, dass in Anbetracht unseres eigenen inneren Zustandes wir von der Unvollkommenheit stärker gerührt werden. Diese Ansicht weist auf die Empfindungsweise einer Zeit, in welcher das bürgerliche Trauerspiel durch sentimentale Kriminalgeschichten Thränenfluthen hervorrief.

2. Harris, der Neffe Shaftesbury's. 1744 erscheinen von ihm drei Abhandlungen in Gesprächsform: über die Kunst; über die Tonkunst, Malerei und Dichtkunst; über die Glückseligkeit.

Wir erhalten von Harris den Eindruck eines vornehmen Kenners, welcher sich seinen Begriff von Kunst am Studium der Alten gebildet hat, und desshalb in seinen ästhetischen Reflexionen nicht, wie viele seiner Zeitgenossen, vorwiegend vom Naturschönen bestimmt wird.

Kunst definirt er endlich einmal — und das zwei Jahre

vor Batteux — nicht als Nachahmung der Natur. Sie besteht vielmehr nach ihm darin, dass der Mensch mit bewusster Absicht hervorbringende Ursache wird. Sie reicht dahin, wohin die natürlichen, ununterrichteten Kräfte oder Instinkte der menschlichen Natur nicht reichen. Sie wird daher zwar nichts Unmögliches aber doch etwas Aussergewöhnliches schaffen und darstellen. Drang und Sehnsucht nach Gütern, die das Alltagsleben nicht bietet, scheint ihr den Ursprung gegeben zu haben. Freilich bezieht sie sich nicht auf das Wesen der Dinge. Insoweit der Geist des Menschen sich auch des Wesens der Dinge zu bemächtigen vermag, schafft er Wissenschaft. Harris unterscheidet nothwendige und zufällige Naturen, ruhende Wirklichkeit und beweglichen Schein. Auf diesen letzteren allein beziehe sich die Kunst; alle zufälligen Naturen, welche im Wirkungskreise der menschlichen Vermögen liegen, machen die Sphäre der Kunst aus.

Harris' Welt-System besteht aus Dingen, welche in sich selbst beruhen, und ihr eigenes Theil von Realität in Anspruch nehmen. Endzweck eines bewussten Wesens ist, sich dieses seines Antheils an der Weltenwirklichkeit bewusst zu werden. — Der Schriftsteller deutet durch die Form der Gesprächsführung in seiner Schrift an, dass er sich der Schule Platon's anschliesse. In seine Weltansicht mischt ebenfalls Platonismus und noch mehr Neu-Platonismus sich ein. Cudworth's Einfluss dürfte hier wahrscheinlich sein. Cudworth nämlich hat den Begriff einer bildenden Natur, welche das urbildliche Schaffen Gottes abbildlich ausgestaltet; sie bildet, ohne ihre Gebilde zu durchschauen oder sie als Zwecke vor sich zu sehen. Ihr analog ist die menschliche Kunst; die Kunst ist der Natur jedoch überlegen durch das Bewusstsein des Künstlers von seinen Ausgangspunkten, Zielen und Wegen. Diess ist derselbe Begriff von Kunst, der, eine Tradition aus dem klassischen Alterthum, nun bei Shaftesbury und Harris sich wieder zeigt.

Wir begegnen bei Harris einer Frage, welche im achtzehnten Jahrhundert viel besprochen worden ist, der Frage nach dem gegenseitigen Verhältniss der Kunstarten. „Ut pictura poesis“ war lange Zeit die ästhetische Losung gewesen; noch Dubos machte diess Wort zu seinem Motto, obwohl er sich

bereits zu Unterscheidungen in dieser Beziehung geleitet fand; bei Harris sind die Unterschiede bestimmter hervorgehoben. — Wir haben auseinandergesetzt, dass es zur Belebung und Erweiterung der ästhetischen Formeln beigetragen hatte, auf das Malerische sich reflektirend zu beziehen. Das „ut pictura poesis“ war demnach eine nothwendige Hilfe gewesen, um über das ästhetische Ideal der Rhetorik hinaus zu gelangen. Man bedurfte aber dieser Hilfe dann nicht mehr, wenn man des selbständigen künstlerischen, und nicht nur rhetorischen Gehaltes der Poesie sich bewusst wurde, und einen Begriff von der eigenthümlichen Aufgabe dieser Kunstart zu fassen begann. Dann beginnen die Unterscheidungen der Poesie von der Malerei.

So steht es wie bekannt noch bei Lessing. Der Laokoon will die Rechte der Poesie den bildenden Künsten gegenüber wahren. Die besondere Beschaffenheit wirklich poetischer Schilderungen soll ästhetisch analysirt werden. Ich erinnere an die Unterscheidung, welche Lessing zu diesem Zwecke macht: die Mittel der malerischen und plastischen Wirkung sind koexistent, die der Poesie sukzessiv; demnach schildert der Maler durch Körper, der Dichter durch Handlungen. Hiergegen machte Herder im ersten kritischen Wäldchen den Begriff der Energie geltend. Sowohl Dichter als Maler wollen die ideelle Energie ihres Gegenstandes darstellen. Die Bildner der hellenischen Göttergestalten gaben ein stilles Bild ihrer göttlichen Stärke, ganz wie Homer in seinen Darstellungen der Götterpersönlichkeiten. Den Unterschied zwischen Malerei und Poesie sucht Herder mehr im Formalen durchzuführen, als dass er ihn für den ästhetischen Grundcharakter gelten liesse. Für jenen Begriff der Energie aber beruft er sich auf Harris.

Dieser geht in seiner Unterscheidung der Kunstarten versuchsweise davon aus, sie unter den Begriff der Nachahmung zu bringen und hiernach abzuschätzen. Dann ist die Dichtkunst von geringerem Werthe, als die Malerei, denn jene ahmt eigentlich nur nach, wenn sie onomatopoetisch zu wirken versucht. Auch die Tonkunst, wenn man sie in diesem strengen Sinne auf ihren Gehalt an Nachahmung des Wirklichen untersucht, vermag nur geringe Wirkungen hervorzubringen und

sich nicht mit der Malerei zu messen. Man gelangt jedoch zu anderen Ergebnissen, wenn man nicht die gemeinsame Form der Künste, welche man allenfalls als Nachahmung bezeichnen kann, sondern ihren verschiedenen Inhalt beachtet. Der Inhalt der Dichtkunst sind Empfindungen. Für diesen ihren Gegenstand ist sie der Malerei weit vorzuziehen. Sie verdient aber auch absolut den Vorzug, weil das menschliche Innere der würdigste Gegenstand ist, welcher der Kunst sich bietet. Vollends für die Tonkunst ist die Forderung der Nachahmung gänzlich abzulehnen. Sie wirkt nicht mittelbar durch Darstellung von Gefühlen, sondern unmittelbar durch Erregung von solchen. Sie erweckt die Gemüthsbeschaffenheit, welche zur Aufnahme poetischer Eindrücke geneigt und fähig ist. Also ist Malerei nur dann die unmittelbarste Kunst, wenn man ausschliesslich Nachahmung wirklicher Gegenstände fordert; Tonkunst hingegen, wenn man die Wirkung auf das Gemüth beachtet.

Die in diesem Sinne unmittelbaren Künste wirken durch Energie, die mittelbaren durch Werke. Die Wirkung durch Energie ist das Ursprüngliche; das Kunstwerk ist das ruhende Denkmal künstlerisch wirkender Energie. So ist denn die Bildhauerkunst nichts, so lange ihre Energie dauert; denn bis das Werk fertig dasteht, schlummern ihre Vorzüge im Marmor und in der Hand des Meisters. Hingegen ist die Tonkunst alles, so lange ihre Energie dauert; legt der Kapellmeister den Taktstock nieder, so schlummert ihre Wirkung in der Partitur. Hat man nun diese verschiedenen Wirkungsweisen der Kunstarten vor Augen, so kann man in Beziehung auf sie sagen, bildende Kunst wirke durch Koexistirendes, Tonkunst und Dichtkunst durch Sukzessives. In beiden Fällen besteht die künstlerische Wirkung in der Anordnung der Theile; Vollkommenheit ist zweckmässige Anordnung, Schönheit Eindruck der Ordnung: hierin leistet auch Harris den herrschenden ästhetischen Ansichten seinen Tribut.

Ein schöner Zusammenhang leitet von jener ästhetischen Unterscheidung in Werk und Energie zu den moralischen Betrachtungen des Schriftstellers. (Schluss der ersten, und dritte Abhandlung.) Die Natur verstreut die Vollkommenheit in

Individua: wie nach der alten Legende der Künstler das Bild der Helena aus einzelnen vollkommenen Theilen sich zusammenstehlen musste. Es giebt also wohl ein Muster der Vollkommenheit, aber die einzelnen Individualitäten sind immer nur Schatten dieses Bildes. Demnach wird Streben und nicht Erreichen, Energie und nicht Werk, Sache des moralischen Künstlers sein. Stellte der Begriff der Energie den künstlerischen Gehalt dar, ob er sich nun mittelbar wie beim Plastiker, oder unmittelbar wie beim Musiker ausdrückt; so hängt auch der ethische Werth vom inneren Wollen und Streben ab. Wir kennen bereits die Bedeutung dieses Strebens in Harris' Welt-Systeme: es ist die nothwendige Bestrebung des einzelnen Wesens, des ihm erreichbaren Antheils an Realität auch wirklich theilhaftig, das heisst bewusst zu werden. Nennen wir diese Bestrebung eine Wissenschaft, eine moralische Wissenschaft, so ist diese als die Grund- und Hauptwissenschaft, auch z. B. für Logik und Physik zu bezeichnen. Die geistigen Vermögen des Menschen erscheinen Harris als ein System und Mikrokosmos, welcher nach einem Mittelpunkte gravitirt, nämlich der geistigen Bedeutung der Persönlichkeit. Um im Bilde zu verharren, so würde Harris' moralische Wissenschaft die Beziehungsform darstellen, welche als Gravitation jenen Kosmos durchsetzt. Denn durch sie soll nicht etwa ein anderweitig festgesetzter moralischer Kanon dem Individuum aufgedrungen werden, sondern sie ist das immer voller sich klärende Bewusstsein des Individuums von sich selbst. Daher wirkt der moralisch, welcher geistiges Streben unterstützt. Diess aber ist der wurzelhafte Zusammenhang zwischen künstlerischer Energie und dem zu erreichenden Ergebniss von Tugend und Moralität. „Wenn du einen vernünftigen Geist ausbauest, so gründest und baust du den Staat, in welchem einst die Tugend der Charakter aller Bürger geworden sein wird. Hiermit bereitest du nicht nur Vollkommenheit vor, sondern hast bereits wirklichen Theil an ihr."

Harris gehört zu den Schriftstellern, in welchen der oft nachgesprochene Satz, dass Sitte und Kunst einheitlich zur Veredlung des Menschen zusammenwirken, aus seinen übrigen Gedanken sich nothwendig ergiebt. Ich möchte wissen, welche

Eindrücke ihm diese lebensvolle Ueberzeugung verschafft haben. Gewiss vor allem das Vorbild seines Oheims, welchen er zwar nicht mehr gekannt hat, dessen Andenken ihm aber sicherlich liebevoll vermittelt worden ist, und auf dessen Persönlichkeit Harris' Dialoge zurückzuweisen scheinen.

3. Burke, der bekannte Staatsmann; seine Jugendschrift über das Schöne und Erhabene 1756.

Burke schreibt eine Denkschrift über diejenigen ästhetischen Erfahrungen, welche er sich hat deutlich machen können. Er giebt Erlebtes, und sagt hier und da mit ähnlichen Worten mehr, als seine Vorgänger. Die Anordnung seiner Schrift ist unsystematisch; der Schriftsteller erzählt seine Beobachtungen in lebhaftem Vortrag, wie sie seiner Erinnerung sich aufdrängen; erst im dritten und vierten Theil scheint er sich darauf zu besinnen, dass die herkömmlichen Fragen der Aesthetik, Verhältniss der Schönheit zur Zweckmässigkeit, oder zur Einheit, noch von ihm abgehandelt werden müssen. Aber auch dann giebt er keine eigentliche Theorie, und scheint auch nicht einmal Bedürfniss nach Theorie zu empfinden, weil er sich bewusst ist, in der exakten Mittheilung seiner Erfahrungen etwas Sicheres und in sich Abgeschlossenes niederzulegen. Man könnte sich denken, dass die ästhetischen Systematiker der Zeit, ein Hutcheson z. B., geringschätzig auf diesen Versuch geblickt haben möchten. Inzwischen trägt gerade der Umstand, dass das Buch wenig Ballast an zeitgenössischer Theorie und Systematik mit sich führt, zu seiner Lesbarkeit bei.

Zunächst ist es Burke aufgefallen, und er beginnt mit der Hinweisung darauf, dass ein noch nicht Gesehenes durch seinen ersten Anblick stets einen gewissen Reiz ausübt. Wir kennen Neuheit, Grösse und Schönheit als ästhetische Grundeigenschaften schon von Addison her und werden ihnen bei den Schweizern wieder begegnen. Burke wissen wir es aber Dank, dass er nicht diese formelhafte Dreiheit bringt, sondern die sehr elementare Erfahrung vom Reiz des Neuen für sich allein an die Spitze seiner Mittheilungen stellt. Auch neuere Aesthetiker werden nicht müde hervorzuheben, dass

selbst Monstrositäten auf Jahrmärkten die Buden füllen, weil, so unerfreulich ihr Anblick auch sein mag, doch sie einmal gesehen zu haben dem gewöhnlichen Menschen seinen Groschen werth scheint. Steigen wir von diesen Beispielen zu Allgemeinerem auf, so ergiebt sich, dass der Reiz des Neuen zwar eine ästhetische Thatsache, aber keine höhere ästhetische oder künstlerische Erfahrung darstellt. Er tritt stärker im Bereich des Naturschönen, als in der Kunst hervor. Eine schöne Aussicht ist, unter sonst gleichen Umständen, das erste Mal, wo wir sie sehen, von grösserer Wirkung als das zweite Mal. Wir mögen uns beim zweiten Male noch so sehr bemühen, den früheren Eindruck zurück zu rufen, und uns sagen, dass die Berge noch ebenso gewaltig uns umringen, die Flüsse noch eben so erfreulich ihre silbernen Linien schlingen; an dem allen werden wir noch immer unverstellte Freude haben können, und es wird doch ein Bestandtheil des ersten Eindruckes mit aller Deutlichkeit zu vermissen sein: jener Schlag der Ueberraschung und Krampf des Entzückens, der bei plötzlicher Enthüllung einer neuen Schönheit der Natur den Menschen befällt. Diess letztere wäre dann, bei einem übrigens in beiden Fällen schönen Anblicke, der Reiz des Neuen. Hingegen gewinnt ein Kunstwerk durch Wiederholung. Es ist zwar auch in grossen Kunstwerken etwas, was wie ein Natureindruck beim ersten Anblick überwältigt, und allerdings lässt dieser ekstatische Augenblick des ersten Eindrucks sich nicht wieder zurückrufen. Aber der Eindruck des Kunstwerks wird voller, wärmer, reicher, wenn man dem Werke näher und näher tritt; bleibt auch gerade jene Ekstase der ersten Hingerissenheit aus, so ist dafür der nun sich ergebende Eindruck ein dauernder seelischer Besitz. Der grosse Künstler legt so unendlich viel in sein Werk hinein, dass wir Andern ein ganzes Leben lang immer wiederholend Schätze daraus heben können. — Desshalb also zeigt ein Aesthetiker, der den Reiz das Neuen hervorhebt, ohne ihn in dieser Weise genauer zu bestimmen, dass er selbst, ohne dass er es weiss, mehr vom Naturschönen bestimmt wird, als dass er von dem Eindruck künstlerischer Wunderwerke beseelt wäre.

Eine Tragödie wird aufgeführt. Das Herz der Zuschauer

schlägt in Sympathie mit der leidenden Unschuld und klopft angstvoll dem Herannahen des unheilvollen Endes entgegen. Da verbreitet sich im Parterre blitzschnell von Mund zu Munde die Nachricht, dass in einer Nebenstrasse dicht bei dem Theater ein Mensch von Räubern angefallen worden sei. So schnell die engen Thüren es gestatten, eilen jetzt die Zuschauer hinaus, sei es dass noch Hilfe zu bringen nöthig ist, oder mag es gelten die Verbrecher zu verfolgen. Die Frauen, welche ängstlich zurückbleiben, haben doch allen Sinn für das Schauspiel verloren. Furcht und Mitleid lenken sich ausschliesslich auf die wirklich da draussen geschehene Unthat hin; man muss den Vorhang fallen lassen. — Burke will mit dieser Geschichte beweisen, dass die auf das Wirkliche sich beziehenden Gemüthsregungen den künstlerisch angeregten Leidenschaften weit überlegen seien. Uns beweist er durch sie, dass er die Empfindungen der Lebenswirklichkeit besser zu schätzen versteht, als dass er die Bedeutung wirklicher Kunsteindrücke zu ermessen vermöchte. Er misst die letzteren an den ersteren. Ob Burke das Beispiel Hutcheson's von der bitteren Arznei zugegeben hat, ist mir zweifelhaft. Der Trank ist als Heilmittel wonnesam, als Trank bitter; in Burke's Sinne läge es zu sagen, dass die Bitterkeit nicht geschmeckt wird, weil die Hoffnung, dem Tode zu entgehen, eine stärkere reale Empfindung ausmacht. Durchaus kommt für ihn das Aesthetische im Zusammenhange der natürlichen Lebensgefühle zur Betrachtung. So ist das tragische Mitgefühl eine schwächere Form der natürlichen Sympathie. Was er über diese letztere sagt, ist schön und kräftig empfunden. Sympathie versetze uns in den Anderen hinein. Diese Grundthatsache des Mitgefühls ist ihm eine lebensvolle Erfahrung. Er drückt sie indessen doch etwas mittelbarer aus, wenn er die Sympathie bezeichnet als „a sort of substitution, by which we are put into the place of another man". Dass wir an die Stelle des Andern uns versetzt fühlen, ist wohl nicht der Inhalt des Gefühls; sondern dass wir uns ganz und gar verlieren, und nur noch der Andere in der Empfindung da ist. Es würde weiterer philosophischer Erörterungen bedürfen, um diesen entschiedeneren Ausdruck zu rechtfertigen; es genüge festzu-

stellen, dass Burke der Sache nach einen richtigen Begriff von dieser seelischen Erscheinung gehabt hat.

Hutcheson lehrte, dass das ästhetische Wohlgefallen eine positive Empfindung sei; Burke, auch hier auf die allgemeinere seelische Erfahrung zurückgehend, setzt auseinander, dass Wohlgefallen und Freude überhaupt etwas Positives seien, und nicht nur in der Abwesenheit des Schmerzes bestünden. Wer auch nur diess Problem sah, zeigt damit, dass er tief und wirklich nachfühlend in die Beschaffenheit der Empfindungen eingedrungen ist. Denn das abstrakte Denken ist geneigt, Lust und Schmerz als Gegensätze a und non a auszudrücken, was darauf gerathen lässt, dass mit der Aufhebung des Schmerzes bereits auch Lust gegeben sei. Befragt man nun aber hierüber ernstlicher die innere Erfahrung: so scheinen sich verschiedene Ergebnisse je nach der Verschiedenheit der Persönlichkeiten zu ergeben, da die Antworten auch bei unzweifelhaft gleich ernsten und tiefsinnigen Denkern ungleich ausfallen. So war Schopenhauer der Ansicht, dass alle Freude nur ein augenblickliches Nichtvorhandensein von Schmerzen sei. Burke erklärt beide, Schmerz und Freude, für positive Erregungen der Seele; bald wallen sie im Sturme auf, bald zittern sie in allmählich sich glättenden Wellenzügen nach; endlich ist der gewöhnliche Geisteszustand der Gleichgültigkeit wiederhergestellt. Dieser „gewöhnliche Geisteszustand" ist es nun, dessen Auffassung je nach der Verschiedenheit der Temperamente eine ganz verschiedene Schätzung des Lust- und Unlust-Werthes jener Erregungen hervorbringt. Er kann nämlich nicht nur als Indifferenz, sondern vom beschaulichen Gemüthe kann er vielmehr als tiefe und beseligende Ruhe empfunden werden. Dann ändert sich die Grundlage der Schätzung. Jene positiven Erregungen werden schmerzlich genannt, und die Abwesenheit solcher Aufwallungen als Glück bezeichnet. Von einem thatkräftigen jugendlichen Burke werden wir diese Auffassung von vorneherein nicht erwarten. Weh und Wonne bewegen ihn beide als lebensstarke Mächte. Er kennt ihr Walten wohl; er empfindet, dass sie in tausend verschiedenen Gestalten erscheinen, und weiss sehr wohl „delight, pleasure,

joy“ von einander zu unterscheiden. Der stärkste Antrieb, welchen diese Betrachtungen über Lust und Unlust ihn kennen lehren, ist der Trieb nach Selbsterhaltung. Was diesem widerstrebt, bringt Schmerz und, wenn es anwächst, unerträglichen Schmerz mit sich. Schmerz aber ist stärker als Lust. Ein merkwürdiges Wort; hier stimmt Burke mit Schopenhauer überein. Niemand hat diese Ueberzeugung so ergreifend ausgesprochen, als der erhabene Michelangelo; wiederholt in seinen Sonetten sich findend, bricht sie endlich in den furchtbaren Klagelaut aus:

mille piacer non vagliono un tormento. —

Burke gelangt unmittelbar von dem entsprechenden Satze aus zu seiner Lehre vom Erhabenen. Schmerz ist stärker als Lust; er ist um so stärker, je entschiedener er unsere Selbsterhaltung bedroht; so ist der Tod der König der Schrecken. Und dennoch können Schrecken und Tod uns begeistern und entzücken. Dem Ungeheuren wohnt ein ästhetischer Reiz bei. Burke spricht hiermit das Phänomen des Erhabenen stark und entschieden aus. Wir fühlen mit, was er empfand, wenn er das Wort erhaben ausrief. Keine langathmigen Bemühungen um weitere Analyse oder um Erklärung. Da er eine einfache wirkliche Erklärung doch wohl nicht zu geben vermocht hätte, ist diese Enthaltung ein Vorzug seiner Darstellung, welcher selber künstlerisch wirkt.

Im dritten Theile seiner Schrift erörtert Burke in lebhafter Aufeinanderfolge, dass Schönheit nicht auf Verhältnissmässigkeit, nicht auf Zweckmässigkeit, nicht auf Vollkommenheit zurückzuführen sei. Nicht auf Verhältnissmässigkeit. Die Wiese voller Blumen und Unkraut, welche wir vorhin niedermähen liessen, um vestigia hominis in den regelmässigen Linien der Maht nachzuweisen, war ungemäht schön durch ihre Unregelmässigkeit; hätte ein Gärtner etwa aus dem gleichen Stoffe, also aus Wiesenblumen und Gras, symmetrische Figuren in proportionaler Anordnung grossgezogen, so würde er etwas Hässliches zu Stande gebracht haben. Pflanzenschönheit beruht also nicht auf Proportionalität. Auch Thier- und Menschenschönheit nicht. — Es ist doch beachtenswerth, wie anhaltlos die ästhetischen Theorien zwischen Gegensätzen

herüber- und hinüberschwanken, wenn sie nicht von dem sinnvollen Verständniss bestimmter Kunsterscheinungen getragen werden. In der Schrift ten Kate's über das Ideal wird ein Kanon der menschlichen Gestalt zahlenmässig festgesetzt; ten Kate glaubt, dass die besten Proportionen der menschlichen Gliedmassen genau den harmonischen Intervallen in der Musik entsprächen. Aehnlich Raphael Mengs. Gegensätzlich versichert Burke, dass mit ganz ungleichen Proportionen der menschlichen Gestalt das Schöne verbunden erscheine. — Wir erwähnten bereits bei Hutcheson, dass zur Erläuterung des ästhetischen Phänomens zunächst seine Auslösung aus der Verschmelzung mit Verhältnissberechnungen, Zweck- und Vollkommenheitsgedanken wichtig ist. Es stellt sich dann auch bei Burke das Ergebniss ein: „beauty is some quality in bodies acting mechanically upon the human mind by the intervention of the senses". Burke sagt „mechanisch", wo Hutcheson „natürlich" sagte. — Uebrigens erinnert in Kant's Kritik der Urtheilskraft die Form der Begriffsfeststellung in der Dialektik der ästhetischen Urtheilskraft an den eben erwähnten Theil der Burke'schen Schrift. Es ist bekannt, dass Burke auf Kant gewirkt hat, und wird hierfür gewöhnlich Kant's Abhandlung über das Gefühl des Schönen und Erhabenen angeführt. Im Einzelnen sind die Analogien beider so ähnlich benannter Schriften nicht sehr zahlreich; nur das Zurücktreten des Künstlerisch-Aesthetischen gegen die Betrachtungen über Lebensgefühle und Temperamente in Kant's Schrift von 1764 ist im Charakter Burke's. Eine fernere Uebereinstimmung der beiderseitigen ästhetischen Denkweise liegt in der bei Beiden besonders hervortretenden Lehre vom Erhabenen. Auf jenen Nebenzug der Aehnlichkeit in der Bestimmung des Schönen mag jedoch desshalb hingewiesen werden, weil noch hie und da die schon längst vollzogene Ausschälung des uninteressirten Wohlgefallens als des Kernes aller ästhetischen Beurtheilung Kant als ihm eigenthümliches Verdienst zugeschrieben wird.

4. Home, ein schottischer Gelehrter; seine elements of criticism 1762.

Man spricht von Gemüthsbewegungen, und man hat auch von Gedankenbewegungen gesprochen. Wie gelangen wir zu dieser Metapher? Oder ist der Ausdruck mehr als ein Gleichniss? — Bewegung ist der einfachste Typus aller Veränderungen. Wo wir eine Veränderung wahrnehmen und hierauf ihrem Thatbestande nachgehen, gerathen wir auf eine Bewegung, durch welche das Anderswerden sich vollzog. So beim Wechsel von Tag und Nacht, oder wenn wir am Morgen eine Blume aufgeblüht finden, die Abends noch Knospe war. Brauchen wir nun etwa Bewegung in jenem Ausdruck nur als Synonym für Veränderung? Aber Gemüthsveränderung und Gedankenveränderung würden etwas Anderes sagen, als wir sagen wollen. Gedankenbewegung ist nicht das Ergebniss, der neue Gedanke, sondern der Vorgang, welcher zu diesem führte. Wie also eine Bewegung der Pflanzensäfte die Ursache ist, wesshalb die Knospe am Morgen aufgeblüht dasteht; so wollen wir auch eine Ursache beim Namen nennen, wenn wir von Gemüths- oder Gedankenbewegung reden. Es ist uns, als ob wir den Vorgang der Gefühls- oder Gedankenbildung damit beschrieben, und insofern bedienen wir uns nicht eigentlich einer Metapher.

Emotion, Erregung, oder, wie die deutsche Uebersetzung von 1763 dem damaligen Sprachgebrauche nach unmittelbar sagen kann: Bewegung; diess ist der Grundbegriff der Homeschen Aesthetik. Home giebt die vollständigste Aesthetik dieser Gruppe, und neben G. F. Meier und Sulzer die vollständigste Aesthetik der ganzen hier betrachteten Periode. Die systematische Ausführung und die Begründung seiner ästhetischen Sätze auf psychologische Thatsachen wurden von den Zeitgenossen als die ihm eigenthümliche Leistung beachtet. Der Begriff der Bewegung vermittelt nun seine psychologischen Begründungen überall, in mühsam erarbeiteter Ausführung.

Die Bewegung der Seele, die durch einen sich bewegenden Körper gewirkt wird, ist ihrer Ursache ähnlich. Hiermit hat Home seinen Lieblingsgedanken ausgesprochen. Dieser Gedanke wird ihm zu einem Mittel, das ästhetische Urtheil objektiv zu begründen. Eine träge Bewegung macht, dass

wir etwas Mattes empfinden. Eine schnelle Bewegung theilt uns ein lebhaftes Gefühl mit. Eine schräg hängende Säule erblicken wir mit einem Gefühl, welches den drohenden Einsturz abbildet, da es in einer Belastung oder einem Druck besteht, der jeden Augenblick in das Unerträgliche überzuschlagen droht: wesshalb wir denn den Blick von dem beängstigenden Bilde abwenden. Eine gezwungene Stellung ruft in uns denselben Zwang als Gefühl hervor, den es in der That kostet, oder, ist sie nur im Bilde vorhanden, kosten würde, jene Stellung einzunehmen [1]).

In dieser Weise beschreibt nun Home das Gefühl des Schönen. Es ist eine sanfte und muntere Gemüthsbewegung. Die Bewegung theilt sich dem Gemüthe mit, indessen der Blick gefälligen Linien und Formen entlang gleitet. Dieses Gefühl ist das wirkliche und eigentliche Schöne. Es kann sich an Regelmässigkeit, Ordnung, Einfachheit anschliessen; jedoch können diese Eigenschaften gegeben sein, auch ohne dass ihnen Schönheit anhaftet und das Schöne andrerseits kann unabhängig von ihnen auftreten. Darauf kommt es an, welche Bewegungen des Blickes und Gemüthes ein Gegenstand veranlasst. Der Kreis ist schöner als das Viereck, weil das Auge dem runden Umriss leichter folgt. Home hat hier von Hogarth gelernt, der ebenfalls auf die angenehme Art des Verfolgens mit dem Blicke die Schönheit seiner gewundenen Linien begründete. Ferner ist Einfachheit der Hervorbringung des Gefühles des Schönen günstig; das Einfache giebt sich als ein Ganzes; es ist ein vollständiger Eindruck, der die Seele gleichsam mit einem Schlage trifft, und also mit Entschiedenheit bewegt [2]).

Diess leitet zu den Betrachtungen des Erhabenen über. Der Anblick des Ozeans, des Himmels wirken erhaben. Ihr Eindruck vor allem trifft die Seele wie mit einem Schlage. In tiefen Athemzügen, in hoch sich aufrichtender Stellung findet das Gefühl eines solchen erhabenen Anblicks seinen körperlichen Ausdruck. Die Schilderung, welche im Lear Edgar seinem blinden Vater von dem Felsenabhange macht,

---

[1]) 2. Kap. 6. Theil. — [2]) 3. Kap.

erweckt in jedem Hörer ein annähernd ähnliches Gefühl, als beim wirklichen Hinabblicken von einer solchen Höhe, oder gar im Sturze selbst sich einstellen würde [1]).

Allgemein ist der Anblick einer Bewegung dem Gefühle wohlthuend. Dass die Bewegung der Körper, auch ohne Beziehung auf eine Absicht oder ein Vorhaben, dem Sinne angenehm ist, kann man daran beobachten, wie die Kinder sich an ihr erfreuen. Sie nämlich macht den grössten Theil des Vergnügens aus, welches den Kindern ihre Spiele gewähren [2]). — Wer denkt hier nicht an Schiller's Berufung auf das Spiel, in den Briefen über ästhetische Erziehung. Als eine Form des Vergnügens am Zweck- und Absichtslosen ist es beiden Aesthetikern aufgefallen. Dass das Vergnügen gerade an der Bewegung hafte, hat dagegen nur der Engländer Veranlassung zu betonen; wie denn auch die weitere gedankliche Verwerthung des Einfalls keine Vergleichung gestattet. Schiller kannte übrigens Home. — In jenem Wohlgefallen an der Bewegung soll sich nun besonders deutlich zeigen, dass das Innere des Menschen auf äussere Anregungen hin mit einer gleichartigen Erregung anspreche, und dass die Vorgänge im Menschen-Inneren selbst als Bewegungen aufzufassen seien.

Die Erregungen des Gemüths zeigen sich als Bewegungen in ihrem Anwachsen, ihrem Abnehmen, ihrem sich Zusammenfügen. Doch befolgen sie dabei ihre eigenen Gesetze. Home erkennt, was viele Aesthetiker vor und nach ihm verkannten, dass in der Harmonie nicht die Zusammensetzung der Klangbewegungen als solche uns vergnüge. Nicht „das aufeinander gehäufte Vergnügen so vieler verschiedener gleichartiger Bewegungen" ist es, was das Wohlgefallen an der Konsonanz ausmacht. „Die Empfindung der Harmonie, die uns diese Bewegungen geben, ergötzt uns noch weit mehr." Das heisst: Harmonie ist eine Thatsache des Gemüths, welche auf äussere Anregung hin in Kraft tritt. Der ästhetische Eindruck summirt nicht einfach die zusammen dargebotenen Anregungen; sondern er empfindet ihr Zusammen und Ineinander als besonderes Moment, im Beispielfalle als Harmonie [3]).

---

[1]) 4. Kap. — [2]) 5 Kap. — [3]) 2. Kap. 4. Theil.

Home's psychologische Theorie unterscheidet die Gemüthsbewegungen von den Ideen. In den letzteren sieht er den Mechanismus der Aufnahme und Verarbeitung von Vorstellungen; in den ersteren beschreibt er die spontane Eigenthätigkeit der menschlichen Natur. Sie stehen nicht ausser Beziehung zueinander. Durch Aufnahme von Vorstellungen werden Gemüthsbewegungen angeregt, andrerseits durch Gemüthsbewegungen Trugvorstellungen hervorgebracht. Xerxes geisselt das Meer, weil sein Zorn einen Gegenstand braucht, und ihn sich also durch die Annahme eines empfindenden Wesens in den Meereswogen erschafft. — Durchgehends beeinflusst das Gefühl den Begriff in unseren Vorstellungen von der Zeit. Je nach dem was wir empfinden, ist uns ein Zeitraum lang oder kurz. Home schliesst hier [1]) anhangsweise eine Besprechung der Methoden an, welche die Natur an die Hand gebe, Zeit und Raum zu messen und zu berechnen. Dieser Anhang zeigt, wie aus der Aesthetik im Baumgartenschen und hier überall festgehaltenen Sinne zugleich Das sich ergeben musste, was Kant in der Kritik der reinen Vernunft Aesthetik nennt. Wurde die innere Erfahrung genauer beachtet, und diess geschah vorzugsweise zu ästhetischen Zwecken, so mischten Elemente einer kritischen Erkenntnisstheorie von selbst sich ein. Wir werden diesen Zusammenhang bei der Besprechung Baumgarten's weiter verfolgen. — Wichtig ist, wie Home blosse Bewegungen des Gemüths von Leidenschaften unterscheidet. Nur wenn das Verlangen zu einer Gemüthsbewegung hinzutrete, entstehe Leidenschaft. Es giebt aber auch Gemüthsbewegungen, es giebt Freude und Betrübniss ohne Verlangen: das interesselose Wohlgefallen wird als Freude ohne Verlangen definirt. Ich finde, dass Home diesen Gedanken nur im Ethischen zu verwerthen versteht. Welche Bedeutung auch das Aesthetische erhalten konnte, wenn man es als wirkliche Thätigkeit des Gemüths fasste, aber frei von dem Frohndienste des Begehrens, erkannte er nicht. Hier bleibt es bei einem Ausruf des Erstaunens. „Wenn man den Menschen, der so merklich an der Wahrheit und am Wirk-

[1]) 2. Kap. 5. Theil.

lichen hängt, nun im voraus darnach beurtheilen wollte, so würde man sich kaum einfallen lassen, dass die Erdichtung einige Wirkung auf ihn haben könnte.“ — Der Mensch hängt am Wahren und Wirklichen. Demnach, damit eine ästhetische Gemüthsbewegung eintreten könne, muss auch die Erdichtung ihre Gegenstände unter dem Scheine des Wahren und Wirklichen darbieten. Die künstlerischen Gestalten müssen *ideale Gegenwart* besitzen [1]). Diese steht mitten inne zwischen wirklicher Gegenwart und flüchtiger Erinnerung an vergangene oder oberflächlicher Kunde von nie gesehenen Dingen. Was weiss ich von der Schlacht von Zama, wenn ich in einem Geschichtsbuche gelesen, dass sie im Jahre 202 vor Beginn unserer Zeitrechnung stattgefunden habe und der entscheidende Sieg des jüngeren Scipio über Hannibal gewesen sei. Aber der Dichter weiss mehr von ihr. Er wird mich in das Zelt des Hannibal führen am Abend vor der Schlacht, und mir den jungen Helden Scipio zeigen nach erfochtenem Siege, und mich den Blick des Hannibal sehen lassen, mit welchem Dieser dem Schlachtfelde sich abwendet, zur Flucht. Der Dichter wird so das einst Geschehene wiederum mit erleben lassen, und durch ideale Gegenwart eine ähnliche Wirkung erzielen, wie sie an sich nur die wirkliche Gegenwart ausübt.

Home's Poetik gewann aus seinen psychologischen Beobachtungen Gehalt. Zur Ausfüllung der traditionellen Rubriken der Poetik, „Empfindungen“, „Sprache“, geht er von den Kennzeichen der Bewegungen und Leidenschaften aus. Es giebt eine natürliche, unwillkürliche Sprache der Leidenschaft: die Gebärde. Sie ist von grosser Deutlichkeit und entschiedenster Wirkung. Der Ausdruck der Wuth ist so abstossend, dass er ein Gesicht, in dem wir ihn einmal erblickten, uns oft für immer entstellt. Der Ausdruck des Schmerzes dagegen zieht unwillkürlich an. Home deutet sich diese Thatsachen teleologisch; wir thun wohl den Wüthenden zu fliehen, hingegen bedarf der Leidende unsrer. — Die Worte stehen in unsrer Gewalt und sind daher willkürliche Zeichen für Bewegungen und Leidenschaften. Es mischen

[1]) 2. Kap., 1. Theil, 6. Abschnitt.

sich ihnen jedoch hier und da unwillkürliche Elemente bei, unvorbedachte Töne der Bewunderung, des Erstaunens u. s. w. Grosse Leidenschaften aber schweigen, und eine unmässige Betrübniss ist sprachlos. — Home äussert sich ausführlich über die Schönheiten der Sprache. Er leitet diese Betrachtungen mit der ästhetisch wichtigen Bemerkung ein, dass nur Malerei und Skulptur nachahmend seien, die Sprache hingegen in der Regel kein Urbild in der Natur habe. Er bespricht den Klang der Worte, deren Bedeutung, und die Aehnlichkeiten, welche zwischen Ton und Bedeutung bestehen. — Ausdruck und Leidenschaft stehen in Wechselwirkung. Sind Gemüthsbewegungen überall der hervorbringende Grund der künstlerisch zu verwerthenden Zeichen, so wirkt andrerseits auch der Ausdruck, bestehe er nun in Worten oder in Gebärden, auf die Leidenschaften ein. Der Ausdruck steigert die Leidenschaft; desshalb vermögen die Zeichen der Leidenschaften, im künstlerischen Abbilde, Gemüthsbewegungen anzuregen [1]).

So wirkt nun insbesondere das Drama. Epische und dramatische Werke haben den gemeinsamen Endzweck zu unterrichten und zu ergötzen, und so kann auch das Drama durch Unterweisung des Verstandes moralisch wirken wollen. Daneben besitzt es pathetische Wirkung. Diese besteht in der Anregung von Gemüthsbewegungen, welche an sich schätzenswerth ist und zu bessern vermag. Die Mitbewegung mit den Leidenschaften der handelnden Personen macht eigentlich das tragische Mitleid aus; Schrecken mischt sich ein, wenn wir eine Beziehung der dargestellten Leidenschaften und Geschicke auf uns selbst empfinden. Diese pathetische Wirkung der Tragödie aber bessert, weil sie die Fähigkeit zu sympathetischer Mitbewegung des Gefühls übt und erzieht. — Home betont die pathetische Wirkung des Tragischen; er hebt hervor, dass er hierin von Aristoteles abweiche, welcher nur die mit aller poetischen Gerechtigkeit sich vollziehende moralische Tragödie kenne. Er erwähnt Garrick; er steht ganz und gar unter dem Einflusse der lebendigeren Wiederaufnahme Shakespeare's. Der deutsche Uebersetzer weist auf die zahlreichen

---

[1]) 15. 17. 18. Kap.

Beispiele aus Shakespeare hin, welche sich in Home's Buche fänden, und meint, der Dichter sei durch Genie eben dahin geführt worden, wohin nun der Aesthetiker als Forscher dringe. Home selbst rühmt von Shakespeare, er zeige mehr Kenntniss der menschlichen Natur, als irgend ein Philosoph. Er verdankt dem Eindruck seiner Werke vor allem sein Gefühl für kraftvolle tragische Wirkungen. Das Geschick der Desdemona rührt ihn, obwohl er keine Spur von poetischer Gerechtigkeit darin aufzufinden vermag. Im Gegensatz zu den Franzosen, welche an den antiken Tragödien ihre formale Angemessenheit lobten, findet er in ihnen Leidenschaft und Furchtbarkeit. Klytämnestra stirbt hinter der Szene — ein Lieblingsbeispiel der französischen Poetik, wenn es galt, die auch im höchsten tragischen Momente einzuhaltende Dezenz zu kommentiren. Home aber empfindet, dass dieser Mord hinter der Szene — der Todesschrei der Klytämnestra — bei Sophokles der Zuruf der Elektra: „triff sie noch einmal!“ — ergreifend dargestellt und keineswegs nach Maassgabe der Schicklichkeit verschleiert sei.

Auch die pathetische Wirkung hat einen moralischen Zweck. So wie hier, begegnen wir der Teleologie bei Home überall; sie gehört zu seiner Grundanschauung. Warum haftet ein Reiz am Neuen und Unerwarteten? Um der Selbsterhaltung willen. Die Ueberraschung macht Lärm, damit bei Bedrohung des Organismus Hilfe bereit sei. Bewegung gefällt, damit regsamer Fleiss uns lieb sei. Es giebt Endursachen für die Bewegungen und Leidenschaften im Allgemeinen. Wenn der Mensch bloss auf sich selbst beruhte, so würde er von Leidenschaften unbewegt sein; die Beziehungen aber zu anderen Menschen und Dingen wecken diese auf. Jedes Anschauen besteht in einer an andre Gegenstände als das eigene Ich gleichsam sich anschmiegenden Gemüthsbewegung. Es ist seinem Wesen nach sympathetisch und erzieht die Fähigkeit zur Sympathie. Nicht nur das Angenehme, sondern auch das Leiden zieht den Blick auf sich; so stellt sich durch Anschauung eine Verbindung zwischen den egoistisch getrennten Individuen her. Nicht das blosse Hinblicken, sondern eine Mitbewegung des Gemüths wird hier unter Anschauung

verstanden. Ohne eine solche regsame Mitbewegung des Gemüthes würde der Nebenmensch gar nicht als solcher beachtet werden; demnach ist sie die Vorbedingung aller Gerechtigkeit. Dem oben erwähnten Satze, dass der Anblick der Bewegung an sich angenehm sei, entspricht nun hier die Auffassung, dass eine solche Mitbewegung des Gefühles eine an sich wohlthätige Lebensäusserung vorstelle. Somit aber verknüpft sie das Wohl des Andern mit dem eigenen Wohlsein, Liebe mit Eigenliebe. Eine bewusste und planmässige Anregung sympathetischer Bewegungen, wie sie ein Kunstwerk hervorbringt, würde hiernach höchst vortheilhaft gerathen. „Der Fortgang von Leidenschaften durch verbundene Gegenstände verbreitet die Neigungen des Wohlwollens über eine Menge von einzelnen Personen." Der Einzelne wird durch das künstlerische Mitfühlen mit der Gesammtheit in Beziehung gebracht [1]).

In diesem Zusammenhange überrascht es nicht, wenn die gemeinschaftliche Natur der Gattung von Home als letzte und höchste Regel des Geschmackes ausgesprochen wird [2]). Das Anschauen stellt eine reale Beziehung zwischen dem Einen und dem Andern her: schön ist, was diese Beziehung allgemeingiltig für Jeden herstellt. „Jede Handlung, jedes Gefühl, das mit der gemeinschaftlichen Natur unserer Gattung übereinstimmt, ist nach unserer Vorstellung regelmässig, das was es sein soll, angenehm." Die Erklärung ist so gedacht, dass in jedem Menschen bei gewissen Eindrücken etwas anklingt, was ihn mit jedem anderen Menschen verbindet; solche Eindrücke heissen schön. Nicht etwa: das Schöne muss allgemeingiltig wirken: was eine anderweite Bestimmung des Schönen voraussetzen würde. Sondern weil etwas allgemeinmenschlich ist, desshalb ist es schön. „Auch die verdriessliche Bewegung, welche ein Ungeheuer oder eine unmenschliche Handlung erregen, wird angenehm, weil diess Missfallen natürlich ist, das heisst, aus einem Gefühl für das gemeinsam Menschliche durch Kontrast entsteht" [3]). Home bemerkt, dass diess gemeinsam Menschliche sich nicht durch Induktion ergiebt, wonach die

---

[1]) 2. Kap. 7. Theil. — [2]) 25. Kap. — [3]) 2. Kap. 2. Theil.

Vorstellungen der Wilden es in gleichem Grade bestimmen würden, als die Ideen der Weissen. Die allgemeingiltigen Vorstellungen des vollkommeneren Theiles der Menschheit stellen das Allgemeinmenschliche dar.

Sollte diess wirklich eine *Bestimmung* sein? — Ein sinnvoller Gedanke klingt immerhin an. Das Hingenommensein von der Anschauung, worin der Eindruck: schön besteht, ist eine sympathetische Gemüthsregung und ist mit der Neigung des Wohlwollens zwar nicht einerlei, aber verwandt. Im Schönen wäre hiernach eine Beziehung auf das gemeinsam Menschliche allerdings enthalten. Völker, welche durch Kriege, ja durch Nationalhass sich einander entfremdet haben, bewundern doch dieselben Kunstwerke. In diesen stellt sich demnach eine Sphäre der Wirklichkeit dar, die selbst hochgearteten, nämlich nationalen Interessen doch noch unerreichbar überlegen ist. Geht man also, wie Schiller in den Briefen über ästhetische Erziehung des Menschen, vom Künstlerischen aus: so möchte vielleicht von da aus zu Anschauungen über das menschlich Allgemeingiltige vorzudringen sein. Der grosse Künstler wird im mythischen oder historischen, nationalen und individuellen Gewande das Reinmenschliche zeigen. — Zum klaren Ausdrucke dieses Gedankens gelangt Home nicht. Er denkt bei seinen Bestimmungen nicht an künstlerisches Schaffen. Im Eindruck einer schönen Landschaft erweitert sich die Brust, und man möchte alle Menschen an's Herz drücken. Das ist Home's Aesthetisch-Allgemeinmenschliches. Diess veredle die gesellschaftlichen Neigungen; ihnen Würde zu ertheilen, ist nach Home die hauptsächliche Funktion des Schönen. Damit tritt es als Hilfsorgan in den Organismus der menschlichen Gesellschaft ein. Als Hilfsorgan: denn es bleibt den aktiven Antrieben des Menschen beständig untergeordnet. Der Mensch ist mehr zu einem handelnden als zu einem betrachtenden Wesen gemacht, meint Home. Er zeigt daher mehr Würde in Geschäften als in Betrachtungen. Diesem thätig handelnden Egoisten wird nach Home's Auffassung durch das Schöne eine würdige Beachtung des gemeinsam Menschlichen abgenommen [1]).

[1]) 11. Kap.

Das natürlich Menschliche ist das Ziel der Home'schen Aesthetik; vom Natur-Schönen geht sie aus. „Die Seele fühlt sich niemals mehr befriedigt, als wenn sie eine natürliche Gegend betrachtet" [1]). Home ist unermüdlich in Bewunderung der Werke der Natur. Er erstaunt über die Verbindung mannigfaltiger Systeme in der Pflanze, im thierischen Leib, in unserer inneren geistigen Einrichtung. Tausend Fasern und Fäden verbinden uns mit den Werken der Natur. Der ästhetische Sinn selbst ist eine solche Verbindung. Er bezieht die ungezählte Vielheit der natürlichen Dinge auf einander, indem er ihren Eindruck in sich aufnimmt, und ist desshalb vor allem: Gefallen an Einheit und Mannigfaltigkeit. — Auch mit dem Vortrag dieser Formel verbindet Home eigene Beobachtungen. Er begründet auch sie psychologisch: in unseren Beschäftigungen sei uns ein gewisser Wechsel und daneben in gewissem Grade einheitliches Beharren angenehm, ja nothwendig. Wir würden ermüden, wenn wir stets von einer Arbeit zur andern in regellosem Wechsel übersprängen; wir ermüden aber auch, wenn wir Tag aus Tag ein bei einer und derselben Arbeit verharren. Ein einheitliches Band muss die regsame Vielgestalt unserer Tage verknüpfen. Das gilt nun wie im Leben so auch in der Kunst. Versuche es, ein episches Gedicht und eine gleich lange Spruchsammlung unter sonst gleichen Umständen zu lesen; die letztere wird dich mehr ermüden, und dich viel mehr Zeit kosten: wogegen die in demselben Zusammenhange fortlaufenden Vorstellungen des erzählenden Gedichtes den Fortlauf der Lektüre merklich beschleunigen. —

Das vierundzwanzigste Kapitel Home's handelt von dem Gartenbau und der Architektur. Der brittische Aesthetiker bringt es zuwege, den ersteren der letzteren als Kunst vorzuziehen. Ein auffallenderes Zeugniss von Ueberschätzung des Landschaftlichen und Unkenntniss eigentlicher Kunst ist mir nirgends begegnet. — Auch bei Addison hören wir Manches über Anlage der Gärten. Er erklärt sich gegen den künstlichen Zuschnitt „unserer" Gärten, wonach der sogenannte französische Garten als Bestandtheil des Geschmackes der

---

[1]) 9. Kap.

Restauration in England Mode gewesen sein muss. Die Anlage der „englischen“ Gärten ist ein Ergebniss der allgemeinen Richtung auf das Natürliche gewesen, und wurde, wie wir hier sehen, von den Aesthetikern der Periode recht ernst genommen. Hier ist mehr als Nachahmung der Natur, ruft Home aus, hier ist die verschönerte Natur selbst. — Die Monumente der Architektur hingegen scheinen den Blick des freigewohnten Schotten einzuengen. „Würde kommt keinem Palast, sondern einzig und allein empfindenden Wesen zu“ [1]). Hier klingt nochmals an, was die Bedeutung dieser Richtung ausmachte; wusste man auch wenig von wirklicher Kunst, so erforschte man doch mit wahrhaftigem Sinn die Natur; hierbei mussten denn auch die Antriebe entdeckt und benannt werden, welche zu neuen grossen Kunstschöpfungen hinleiteten: das Originale in der menschlichen Natur [2]).

5. Daniel Webb. Ueber die Schönheiten der Poesie 1762. Ueber die Verwandtschaft der Poesie und Musik 1769.

Der ästhetische Eindruck, welcher am ehesten und eigentlichsten als Bewegung des Gemüthes beschrieben werden kann, ist der Eindrnck der Musik. Home liebt es desshalb das Beispiel der Musik heranzuziehen. Eine seiner besten Ausführungen ist die Erläuterung des Wohlgefallens an der Konsonanz. Vom Nutzen der Musik denkt er sehr hoch. Man stelle sie ja nicht mit der Architektur in Vergleichung. Noch in Arkadien — ich denke, er meint, wenn alle Paläste mit ihrer falschen Würde verschwunden sind, und freie Menschen sich künstlerisch erfreuen wollen — in Arkadien würde sie so nützlich sein, als die Komödie unter Karl II. den Engländern schädlich war. Die häufigen Berufungen auf Musik fallen in den ästhetischen Schriften der Engländer auf. Hier eben waren nun natürliche Triebe und Anlagen aufgefunden, welche eine neue Welt der Kunst erschufen.

Webb widerspricht der Ansicht, der wir bei Hutcheson begegnet sind: dass das Gefallen an der Musik wesentlich formal und das Mitschwingen der Empfindungen akzessorisch

---

[1]) 11. Kap. — [2]) Vgl. Home's Terminologischen Anhang.

sei. Wenn Home das Gefallen an der Konsonanz von der Summirung der Wahrnehmung der konsonirenden Töne unterschieden hatte, so fand auch er hier einen Anlass, das Formal-Schöne der Musik vor dem pathetischen Eindruck der anklingenden Leidenschaften zu bevorzugen. Webb hingegen stellt in besserem Einklang mit Home's eigenen ästhetischen Prinzipien zunächst fest, dass Ausdruck von Empfindungen und Leidenschaften der wesentliche Inhalt der Musik sei. Er argumentirt: Leidenschaften seien so gut wie die Töne Bewegungen, und würden desshalb von diesen unmittelbar zum Mitschwingen angeregt. Dass erst eine Assoziation die Erinnerung an gewisse Empfindungen beim Erklingen gewisser Töne vermittle, — Hutcheson's Auffassung — ist nach Webb falsch. Harmonie und Rhythmus, auch der Rhythmus der Verse, wirken unmittelbar, durch Bewegung, befreiend und erweiternd auf das Herz. Bewegung wirke mehr als Ruhe, weil sie ihrer Natur nach mit den Herzensregungen verwandt ist. Desshalb sei eine anmuthige Bewegung eindrucksvoller als die gefälligste Stellung, und auch die bildenden Künste seien bemüht, Bewegung anzudeuten.

Der musikalische Eindruck ist demnach wie ein wirklicher Affekt geartet; er ist pathetisch, aber nicht pathologisch; er ist Leidenschaft ohne Leid. Nach Webb gründet sich hierauf die moralische Bedeutung der ästhetischen Empfindungen; sie seien als lebendiges Gefühl, aber frei von dem Zwange und Uebermaass realen Begehrens, dem moralischen Gefühle unmittelbar behilflich. — Der pathetische Grundcharakter verbindet die Musik mit dem Drama. In den Ausdrücken der Webb'schen Schrift: „ein gewisser dramatischer Geist ist der gemeinsame Grund der Vereinigung von Poesie und Musik.“ Hierbei ist das Drama ganz im Sinne Home's als unmittelbar pathetisch und nur mittelbar moralisch aufgefasst. Auch Home hatte bereits die Betheiligung der Musik am Drama gefordert: in Verbindung mit Betrachtungen über den Chor der antiken Tragödie [1]. Der Chor ist der Träger des Eindrucks des tragischen Vorganges; somit übrigens auch, nach Home's Be-

---

[1]) 23. Kap.

merkung, der reale Anlass zur Einhaltung der Einheiten im antiken Drama. Der Eindruck nun des Tragischen kann musikalisch wiedergegeben werden; es möge daher den Chor, wenn wir ihn wieder einführen, Instrumentalmusik begleiten. Auch Webb will die Musik auf Verstärkung des Eindruckes angewandt wissen. Musik könne nämlich nicht die Gegenstände, wohl aber deren Wirkung auf die Empfindung darstellen. Je mehr es dem Künstler auf eine solche Wirkung ankommt, je mehr wird er von blossen Beschreibungen absehen; umgekehrt wird der Geschmack an Schilderungen zunehmen, wenn der Geist des Ausdruckes abnimmt.

Webb legt das Bekenntniss ab, dass er seine Begriffe von den Leidenschaften sich mehr nach den Dichtern als nach den Philosophen gebildet habe. Seine Begriffe entstammen nicht dem Schematismus des natürlichen Systems. Ueberall haben wir bis hierher die Auffassung anklingen hören: die Leidenschaften sind Störungen und Trübungen des Geistigen. Diese Auffassung ist cartesianisch; im weitesten Zusammenhange ist sie Reaktion gegen die freien Gemüthsregungen der Renaissance und Reformation. Desshalb also waren die Begriffe von einer selbständigen Bedeutung des Gefühls von einem Denker des achtzehnten Jahrhunderts den gangbaren philosophischen Systemen nicht zu entnehmen. Inzwischen waren sie den Dichtern nie verloren gegangen und konnten aus Homer, Shakespeare, Milton dem allgemeinen Denken wieder angeeignet werden.

Webb's Auffassung von der Poesie ist seelenvoll und ursprünglich. Analog der Musik ist sie ihm vor allem Empfindungssprache. Diess hat auch er in Garrick's Shakespeare-Aufführungen gelernt, auf welche er sich beruft. Dichtkunst ist Empfindungssprache, rein formal betrachtet, durch die rhythmisch-harmonische Fügung der Verse. Webb ist gegen den Reim. Er warnt vor onomatopoetischen Versuchen, die leicht in das Lächerliche fallen. Hingegen scheinen ihm die musikalischen und mimischen Elemente einer theatralischen Aufführung das Maass dafür abzugeben, wie auch der dichterische Bestandtheil des vorgeführten Werkes künstlerisch zu formen sei. Dann wird Poesie zum Bereiche lebendiger, ge-

läuterter Gemüthsregungen. „Die Poesie ist das für die Seele, was die Sonne für die Natur ist. Sie bringt ihre Schönheiten hervor, sie erwärmt, sie schmückt sie."

Das poetische Genie wirkt demnach hervorbringend im Inneren und belebend nach aussen. Der Quell des Neuen wird ihm nie versiegen. Seine glückliche Einbildungskraft wird tausendmal gesehenen Schönheiten der Natur neues Leben geben. Es lebt in einer Welt, die seine eigene Schöpfung ist. Dieses schöpferische Genie ist vom blossen guten Geschmack weit verschieden. Dieser mag seine Regeln haben; das Genie ist original sowohl in der Erfindung als in der Ausdrucksweise. Der gesunde Menschenverstand und ein glücklicher Witz mögen durch geistvolle Schriften Erfreuliches leisten. Aber das Genie überrascht durch das Ausserordentliche.

Vergessen wir nun nicht, dass Webb nach Rousseau, und zum Theil nach Winckelmann schreibt [1]). Mit seiner Auffassung von der Autonomie des Gefühls gehört er zu Rousseau, mit seiner Auffassung von der selbsterschaffenen Welt des künstlerischen Genie's zu Winckelmann. Ich sage, er gehört zu ihnen; aber er ist wenigstens zum Theil nicht von ihnen beeinflusst. Nur Rousseau dürfte bereits auf Home und Webb gewirkt haben; Home beklagt einmal die Verkünstelung aller schönen Künste, und meint, dass sie hierin dem äusserlichen Betragen glichen, „das von seiner ursprünglichen Aufrichtigkeit und Einfalt in erkünstelte Komplimente verartet ist". Zu den ästhetischen Gedanken jedoch, welche Webb vorträgt, war er im Wesentlichen durch Fortführung englischer Anregungen gelangt. Er ist abhängig von Young. Auch Young hatte in der oben erwähnten Schrift vom Musikalischen in Homer gesprochen. Diess war neu und eigenst empfunden; es beeinflusste Webb's Ansichten von der Poesie. Webb ist ferner geradezu ein Schüler und Ausführer Home's zu nennen. Er musste also noch in diesem Zusammenhange berücksichtigt werden, obwohl seine Hauptschrift zeitlich bereits an der äussersten Gränze meiner Darstellung liegt.

[1]) Winckelmann über eine frühere Schrift Webb's, Wk. 2, 511. 611.

2.

Den gemeinsamen Charakterzug dieser Schriften möchte ich nicht empiristisch nennen. Hutcheson spricht eine Verwahrung gegen den Empirismus aus. Das ästhetische Urtheil wird im Einzelnen durch Gewöhnung und Erziehung abgeändert; aber es ist im Allgemeinen eine konstitutive Eigenschaft der menschlichen Natur. Home denkt ebenso. — Auch nicht sensualistisch ist das rechte Wort. Hutcheson's innerer Sinn ist vergleichsweise ein Sinn, nach den näheren Ausführungen des Schriftstellers jedoch ein geistiges Vermögen, Beziehungen herzustellen; ein Beurtheilungsvermögen, welches ohne Begriffe funktionirt. Bei Harris würde sich kaum ein Gedanke finden, der bezeichnend sensualistisch genannt werden dürfte. — Gemeinsam ist den hier zusammengestellten Aesthetikern die Richtung auf das Natürliche. Der Geschmack am Erhabenen weist bei Home und Burke, den von ihnen angeführten Beispielen nach, auf grosse Natureindrücke. Wie weit Home sich durch sein Gefühl für das Naturschöne bestimmen liess, zeigte seine Bevorzugung schöner Gärten vor schönen Gebäuden. Hutcheson und Burke zeigen gleich wenig wirkliche Schätzung des Künstlerischen; Harris und Webb zwar weit mehr als sie; aber wenigstens Webb weiss ebenfalls mehr von dem gemüthlichen Naturgrunde, als von den gestaltenden Mächten der Kunst. — Diese Richtung auf das Natürliche ist nun wiederum den englischen und schottischen Autoren mit noch andern Aesthetikern der Periode gemeinsam. Das Beschreiben der ästhetischen Phänomene aber ist es, was diese Gruppe von Schriftstellern andern gegenüber bezeichnet und untereinander verbindet. In Addison's „essays on imagination“ fällt es zuerst auf; wenn er beginnt vom Schönen zu reden, so beschreibt er das Gefühl: „a kind of refreshment“. Sehr kenntlich ist beschreibende Anschaulichkeit ein Vorzug der oben besprochenen Schrift Hogarth's. Home's „sanfte und muntere Bewegung“ und viele andere Wendungen seiner Aesthetik; Hutcheson's exakte Bestimmung des positiven Gefühles, welches den Geschmack ausmacht und

selbst durch Todesfurcht in seinem Bestande nicht zu verrücken sei; Burke's Einführung des Erhabenen: diess sind die Stellen dieser Schriftengruppe, aus denen wir etwas Neues erfahren. „Matter of fact“; diese Erscheinungen liegen vor; es sind Thatsachen, neues Material für eine ferner zu gewinnende inhaltreichere Aesthetik.

Diderot machte es in der Enzyklopädie den Engländern spottend zum Vorwurf, dass sie mit ihrer Annahme eines sechsten Sinnes für das Schöne nichts erklärten. Ich nehme eine seelische Erscheinung, das ästhetische Urtheil wahr, erfinde ein übrigens durch nichts sich kundgebendes Organ und glaube jene Erscheinung als Funktion dieses Organs erklärt zu haben. Sind die Erörterungen der Engländer so absurd, ihr Verdienst wirklich so null und nichtig? Diderot macht einen falschen Anspruch an die englische Aesthetik; die Engländer wollen gar nicht erklären, sondern sie beschreiben. Ihre Aesthetik ist nicht Physiologie, sondern Morphologie. Das Verdienst des Unternehmens entspricht dem Verdienste der beschreibenden Naturwissenschaften. Die erklärende Ueberschau des Gebietes wird durch die Anschauung einer Reihe von Erscheinungen dieses Gebietes vorbereitet.

Beschreibende Aesthetik ist für Burke und Home die ersichtlich richtige Benennung: Home's Buch insbesondere könnte eine Naturgeschiche des Aesthetischen heissen. In Hutcheson wird mit dem Worte der eigenthümlichere Bestandtheil seiner Gedanken bezeichnet, welcher ihn z. B. von Crousaz unterschied. Aehnlich bleibt auch bei Harris, wenn die spekulativen ihm überlieferten Begriffe wegfallen, die Unterscheidung von Werk und Energie als anschauliche Auffassung einer bestimmten ästhetischen Erscheinung übrig. Bei Webb ist es das eigene Gefühl für das wesentlich Poetische: „Poesie ist für die Seele, was die Sonne für die Natur ist.“ — Nimmt man nun fernere englische Aesthetiker dieser Zeit zur Hand, so wird man sich zur Erfassung ihrer Eigenthümlichkeit vorbereitet finden, wenn man mit uns das Beschreiben als den gemeinsamen Charakter der originaleren Schriftsteller der Periode erkannt hat. — Gerard war ursprünglich noch in hohem Grade von den Franzosen abhängig. Aber doch kennt

er, wenn er 1756 anlässlich einer Preisfrage sich über den Geschmack vernehmen lässt, das Gefühl des Erhabenen im Unterschiede von dem Erhabenen des französischen Klassizismus. Er beschreibt es als eine dem Gegenstande ähnliche Bewegung der Seele [1]). 1764 hielt Hugh Blair Vorlesungen über Rhetorik und schöne Wissenschaften an der Universität Edinburgh; in diesen vertritt er eben diese Unterscheidung, nach welcher das Erhabene im Stoff der Empfindung liege, sogar mit polemischer Heftigkeit [2]). — Gerard schritt später zu einer viel bedeutenderen Leistung fort: der schon erwähnten Schrift über das Genie (entstanden 1758). In dieser Schrift vergleicht er einmal die Thätigkeit des Genie's mit dem Wachsen einer Pflanze. Wie in dieser die Bildung der Form zugleich mit dem Umsatz des Nahrungsstoffes vor sich gehe, so seien für das Genie die Anordnung und die Aufsammlung des Stoffes keine getrennten, aufeinander folgenden Thätigkeiten. Das Genie sei ernstlich nach Analogie der natürlichen Kräfte aufzufassen: triebförmig bildend. Desshalb trage denn auch die Ausdrucksweise des genialen Künstlers im Einzelnen denselben Charakter, wie die Erfindung im Ganzen. — Man hat nur selten das Bedürfniss gefühlt, so beschreibend-deutlich herauszusagen, welche eigenthümliche Form geistigen Hervorbringens man mit dem Worte Genie bezeichnen wolle. —

Locke hatte den menschlichen Geist als Werkzeug der Forschung beschrieben. Der allgemeine Charakter ist demnach seinem Unternehmen mit der beschreibenden Aesthetik gemeinsam. Es besteht zwischen diesen beiden philosophischen Erscheinungen ein mittelbarer Zusammenhang. Unmittelbar sind indessen die brittischen Aesthetiker von Shaftesbury beeinflusst. Sein soliloquy hatte das Vorbild einer Besinnung auf die Beschaffenheiten der inneren Erfahrung gegeben. Es ist die Musterleistung der beschreibenden Aesthetik geblieben.

Meine Darstellung versucht dem Charakter dieser Gruppe gerecht zu werden, indem sie hier auch in der äusseren Form ein induktives Verfahren hervortreten lässt. Es würde nicht

---

[1]) 2. Abschn. — [2]) 4. Abschn.

angehen, die Burke, Home, Harris von vornhern gemeinsam zu charakterisiren, wie so etwas in der französischen Aesthetik möglich war. Ein Fall, wie er im Bereiche des klassischen Geistes bei Fénélon und Buffon begegnete, dass wir der Hauptsache nach vorher wissen, was sie sagen werden, dürfte hier nicht vorkommen. Wir erwähnten die Bedeutung des Charakteristischen für den englischen Geist: auch in der Wissenschaftsgeschichte zeigt sich hier der stärker individualisirte englische Charakter dadurch, dass alle diese Schriftsteller zwar in Einer Beziehung dieselbe Richtung gemein haben, im Einzelnen jedoch ebensoviel Verschiedenheit als Uebereinstimmung zeigen.

---

4. Kapitel.

Dubos. Diderot. Die Epoche Rousseau's.

1.

Wir kehren nach Frankreich zurück und wenden uns nun zu den Schriftstellern, welche entschieden und bewusst nichtklassische Aesthetik lehren.

Jetzt kritisirt man Boileau. Cartaut de la Villate nennt ihn einen Usurpator des Parnasses. „Ein Mann trat auf, melancholischen Temperaments und Anfällen von Hypochondrie unterworfen, und bemächtigte sich der Diktatur auf dem Parnass. In seinen Satiren liess er sich zu erbitterten Kritiken hinreissen, die Anstoss erregen mussten. Seine böse Zunge beherrschte ihn so weit, dass Feinheit und Wahrhaftigkeit ihm gänzlich abgingen. Seine Schreibweise ist korrekt, aber hart und witzlos.“ Der Zorn dieses Schriftstellers entstammt dem Streite über antik und modern. Er kann Despréaux seine vermeintlich unbedingte Bevorzugung der Alten nicht vergeben. Noch viel schlimmer als ihm ergeht es aus demselben Grunde Madame Dacier; sie wird mit den boshaftesten Witzen angegriffen. — Derselbe Schriftsteller weiss von Descartes und der ihm zu verdankenden „justesse d'analyse“ nur zu sagen: von ihm schreibe sich die Verkennung der heroischen Empfindungen her; damals habe man die Heldengrösse Roms zur Theaterprinzessin entwürdigt. Locke wird Descartes und Malebranche als reiner Philosoph vorgezogen;

er habe den Engländern den Vorrang in der Philosophie verschafft. — Port-Royal gilt dem Autor als die Pflanzstätte Balzac'scher Preziosität; „was wäre aber auch besser als Balzac's schwülstige Perioden für die Aufgeblasenheit dieser Parteimänner geeignet gewesen?“ Diess richtet sich vor allem gegen St.-Cyran. Einem langen Zitat aus dessen Briefen giebt Villate den Nachsatz: „dieser Styl ist wohl schlecht zu nennen, er entartet zum Galimathias; aber dem Abbé von St.-Cyran war es *natürlich*, so zu schreiben.“ Hingegen wird Nicole's Schreibweise gelegentlich gelobt; er besitze die Kunst, viele verschiedene Gegenstände unmerklich miteinander zu verknüpfen; „enchaînement imperceptible“. „Cette méthode délicate est dans un livre, ce que les secrets de la perspective sont à l'égard de la peinture.“ — Endlich: dem Patriarchen der französischen Aesthetik war bisher mit Achtung begegnet worden. Bei Villate heisst Scaliger „un critique un peu décrié“ [1]).

Eine Kritik der ästhetischen Grundgedanken Boileau's findet sich unter Abbé Trublet's Versuchen über Litteratur und Moral [2]). Er bespricht Satz für Satz die letzte Vorrede Boileau's zu seinen Werken; dieselbe, auf welche unsere oben gegebene Darstellung sich in erster Linie bezog. Dort heisst es: „der ästhetische Reiz besteht hauptsächlich darin, nur wahre Gedanken und treffende Ausdrücke zu bringen.“ Despréaux leitet diesen entschiedenen Satz behutsam ein: „si on me demande, ce que c'est que cet agrément et ce sel, je répondrai que c'est un je ne sais quoi qu'on peut beaucoup mieux sentir que dire.“ Das sieht bereits wie eine Konzession an Bonhours und Genossen aus. Trublet wendet ganz richtig ein: aber Boileau weiss es ja ganz genau, worin der ästhetische Reiz besteht; wozu hier das „je ne sais quoi“? Und dann, zur Sache: die Boileau'sche Erklärung ist falsch; die Schönheit ist etwas, was über die schlichte Wahrheit der Gedanken und die Richtigkeit der Ausdrücke hinausliegt und ist, in der That, Geschmackssache. Drückt das Wahre gut aus, d. h. sagt es auf eine elegante Art, auf eine delikate

---

[1]) S. 94. 90. 115. 89. 155. 166. — [2]) Bd. 2, Nr. 7.

Art, auf eine belebte Art und so fort; dann entsteht etwas Schönes; aber das bloss Zutreffende eines Ausdrucks reicht dazu nicht aus. — Boileau hatte gemeint, dass es Unwissenheit verrathe, das Aesthetische in der unerhörten Neuheit eines Einfalls zu suchen; ein Einfall, der eigentlich Jedem hätte kommen müssen, wirke als neu, wenn ihn Jemand schlicht und rund heraussagt. Trublet lässt sich hierdurch nicht abschrecken, sondern setzt, wie Addison, die Schweizer, Burke, das Schöne in die stoffliche Neuheit des Einfalls. — Die Wahrheit sei hiervon ganz verschieden; sie mache nicht die Schönheit, sondern die Güte eines Gedankens aus. „Eine schriftstellerische Wendung muss, um schön zu sein, auch wahr sein; nicht aber ist sie schön eben dadurch, dass sie wahr ist.“ Hier ist das Grundaperçu Boileau's, dass eine klare Wiedergabe durch ihre Klarheit und Deutlichkeit ästhetisch wirke, geleugnet. Man erfährt sofort, was damit verloren ist. Trublet sagt: „il ne faut pas dire qu'une pensée n'est belle qu'en ce qu'elle est vraie, il faut dire qu'une pensée n'est belle que lorsqu'elle est vraie.“ Gerade umgekehrt. Das „en ce qu'elle est vraie“ einer Wendung hat ästhetische Bedeutung; es erklärt nicht die gesammte ästhetische Wirkung eines Einfalls, aber bestimmt eindeutig einen Theil dieser Wirkung. Diese Bestimmung ist verloren. Und dafür ist nichts gewonnen. Denn „une pensée n'est belle que lorsqu'elle est vraie“ ist ein Gemeinplatz, „Nachahmung der Natur“ ohne eigenen, ästhetisch förderlichen Inhalt. — Dass das klare Hervorheben eines Gedankens, den eigentlich Jeder hegt, gefalle, begründet Boileau damit, dass ein Wirrsal von halbklaren Vorstellungen eines Jeden Seele fülle, und ein einfallender Lichtstrahl, der eine einzelne Vorstellung beleuchtet, demnach wohlthue. Damit ist die Aufgabe eines Lehrbuches bezeichnet, meint Trublet, nicht der Charakter eines „ouvrage d'esprit“. Die Aufgabe des letzteren kann bei solcher Durcheinandermengung leicht verfehlt werden. Trublet hat in seiner kritischen Terminologie das merkwürdige Tadelwort „trop pensé“ [1]).

---

[1]) Bd. 2, Nr. 94.

Beide Schriftsteller, Villate und Trublet, beziehen sich anerkennend auf Fontenelle und La Motte, vorzugsweise auf diese Beiden, und auch in dieser Zusammenstellung [1]). Diese sind offenbar zu antiklassischen Autoritäten inzwischen emporgewachsen. — Ferner versäumen sie keine Gelegenheit, den Begriff der Delikatesse dogmatisch einzuführen. Das enchaînement imperceptible, welches Villate bei Nicole lobte, weist auf diesen Begriff zurück. Trublet nennt es natürlich schreiben, wenn man so schreibt, dass nichts an einen Aufwand von Anstrengung erinnert; diess gilt vor allem von der Verbindung der Gedanken unter sich; die Aufmerksamkeit des Lesers muss mühelos über den Gegenstand hingleiten: es ist das enchaînement imperceptible Villate's. Trublet verbindet ferner die Eigenschaft der Delikatesse mit der Gabe des Esprit: „un homme d'esprit est délicat" [2]). — Ihre Begriffe von Gefühl und Geschmack sind die im ersten Kapitel dieses Abschnitts entwickelten. Die Aeusserung Montesquieu's „faites que je réfléchisse et que je paraisse sentir" war uns merkwürdig, weil sie darauf hinweist, dass der herrschende Geschmack die unmittelbare Empfindung vor der reflektirenden Vernunft bevorzugt; darauf hinweist unter dem Vorbehalte, dass der Leser aber doch nach dem Gehalte an realen Vernunftwahrheiten in einem Werke sich umsehen werde. Villate nun sagt, jene Aeusserung vorwegnehmend: „le grand talent d'un écrivain qui veut plaire, est de tourner ses réflexions en sentiments" [3]). Trublet führt an, man nenne Schriften, welche den Zweck verfolgen, Empfindungen anzuregen, und nicht Kenntnisse mitzutheilen, hier und da frivol; vielleicht mit Recht; nur vermögen sie dem, der sie nachdenkend liest, auch manche Belehrungen mitzutheilen. Mit aller Ausdrücklichkeit begegnet das Prinzip, dass Dichtung ein Ausdruck des Gefühls sei, und zwar als Dogma, als Axiom: „c'est un principe sûr, que la poésie doit être une expression du sentiment" [4]).

„L'on peut aisément juger par la façon dont ce livre est écrit, que je l'ai destiné à ces lecteurs distraits et peu sérieux, qui aiment à voltiger sur divers sujets sans trop les appro-

[1]) 96—97. Tr. 2, 29. 31 u. a. — [2]) 2, Nr. 14. — [3]) 161. — [4]) V. 186.

fondir. Le mérite d'amuser cette partie du public, m'a paru de quelque importance. J'ai employé un stile propre à ce dessein, où il s'agit de faire effleurer la littérature à gens qui n'ont guère que de l'imagination, et qui l'ont vive." So beginnt Villate seine Versuche über den Geschmack. Man kann nicht offenkundiger aller klassischen Strenge spotten. Im Banne des klassischen Geschmacks wäre diese Berufung auf die Imagination unmöglich gewesen. Dass dieser Begriff nun hier mit dem der produktiven Einbildungskraft kaum etwas gemein hat, leuchtet ein. Wo die Imagination als Phantasie in einem Kunstwerk vorherrscht, tritt auch bei Villate eine Verwahrung ein, wie sie aus dem Klassizismus sich herschreibt. Die Ausdrucksweise der italienischen Dichter gereicht auch ihm zum Aergerniss. „Ich verstehe nicht, wie Menschen, welche so sehr im Handel aufgehen, welche in der Politik so viel Urtheil besitzen, doch ihre Phantasie so üppig wuchern lassen." Diese Kritik giebt zugleich ein Beispiel der Methode, nach welcher hier für den „lebhaft vorstellenden, zerstreuten und wenig ernsthaften Leser" der Geschmack abgehandelt wird. Villate betrachtet Welt- und Menschengeschichte im Allgemeinen, in Beziehung auf die Empfindungsweise und den Geschmack, welche in den gesellschaftlichen Einrichtungen, und auch in den Dichtwerken der verschiedenen Zeiten zum Ausdruck kamen. Die Wandelbarkeit und Sonderbarkeit des menschlichen Geschmacks (des goûts de l'esprit humain) ist der leitende Gedanke der Betrachtung. Hauptsächlich sind es die verschiedenen Ausdrucksformen, welche je nach Zeiten und Völkern die Liebe annimmt, die den französischen Schriftsteller interessiren. — Hierin begegnet er sich mit Voltaire. Dieser nimmt in seinem Versuche über den Geschmack an, dass der Geschmack sich hauptsächlich im Verkehr der Geschlechter entwickele und bewähre; so dass also die Länder, in welchen sich wenig Verkehr zwischen den Geschlechtern findet, zugleich die sind, wohin der Geschmack noch nicht gelangt ist. „Nichts macht die Seele so klein, als der Mangel geselligen Umgangs"; der gute Geschmack ist eine begleitende Erscheinung des regen geselligen Lebens. Diese Ansicht ist ein charakteristischer Zug der

französischen Aesthetik. — Villate will durch sein gefälliges Spielwerk historischer Schildereien wohl auch wirken und belehren. Er will Aufklärung: „Wir leben in einem Staat und unter einer Regierung, wo man sich nicht davor zu fürchten braucht, uns die Augen zu öffnen.“ Also Aufklärung ohne jede Spur eines revolutionären Dranges, eben auch als Spielwerk, als geschmackvolle Unterhaltung. „Il faut d'agréables distractions dans la vie.“ — Ein Geist der Kleinheit regt sich in allen den übermannigfaltigen Erörterungen dieser Schrift. Madame Dacier hatte den Kampf gegen Homer mit einem Angriff von Pygmäen auf den Olymp verglichen. Es ist als ob Villate dieses Bild im Auge hätte, wenn er anhebt: Lassen wir die Zeiten der Riesen und Heroen; das Erhabene ist nicht unsere Sache. Also: Sie mögen Recht haben, Madame; nur lassen Sie uns eben darum mit Homer in Frieden, uns „zerstreute, wenig ernsthafte“ und höchst unterhaltungsbedürftige Pygmäen, die wir nun einmal sind. Man lese, wie Villate die Mythen von den Tantaliden, von Oedipus erzählt. Ohne Sinn für ihre Grösse, empfindet er sie als roh. Nur ein Volk ohne Zivilisation und Geschmack konnte an solchen Dingen Gefallen finden. Das Griechenthum zeige uns die Kindheit des menschlichen Geistes [1]), diess ist eines der Axiome unseres Aesthetikers, und er will damit ausschliesslich einen Tadel, ja ein Verwerfungsurtheil ausgesprochen haben. Die Römer werden durchaus vorgezogen, auch in der Kunst. Das Dogma vom Fortschritt der Menschheit überrascht uns hier in naivster Anwendung; offenbar, in diesem Zusammenhange, aus dem Streite über antik und modern hervorgegangen. — Für die Geschmacksrichtung des Autors im Künstlerischen ist ein Vergleich charakteristisch, den er bei anderer Gelegenheit gebraucht. Er vergleicht die Herbheit der Stoiker mit der Heftigkeit eines Stieres, welcher gegen ein Miniaturgemälde anrennt. Villate wird stets für die „ouvrages en miniature“ Partei nehmen. Er vertheidigt den Luxus. Die halbe Bevölkerung von Frankreich wäre verloren, wenn Niemand mehr Geschmack an Stoffen und Bändern, Bijouterien und Schau-

---

[1]) 28.

stellungen fände. Die Kunstempfänglichkeit ist nach ihm in ähnlicher Weise der Erschöpfung ausgesetzt, wie ein Sultan in seinem Serail.

Auch dem Abbé Trublet scheint zunächst daran gelegen, sowohl dem Autor als dem Leser ihre Mühe zu erleichtern. Er beginnt seine Abhandlungen mit einem Essai über Aphorismen [1]). Diese Schreibweise sei durchaus zu billigen. Fruchtbare und erfinderische Geister haben sich ihrer bedient. Sie wären nicht fähig gewesen, ein Ganzes zu schaffen, haben aber dnrch ihre Einzelgedanken auf's beste gewirkt. Hätte man ihnen gegenüber an der Forderung streng methodischer Anordnung festgehalten, so wäre unsere Litteratur um einige ihrer vorzüglichsten Werke ärmer. Was auch immer einen Pascal, einen La Bruyère zur Anwendung dieser Form veranlasst haben mag, sei es ein Zuviel an Einfällen oder ein Zuwenig an ausarbeitendem Fleiss, so wird man darum doch ihnen gerecht werden; fehlte ihnen der Geist der Methode, so besitzen sie aber immerhin in hohem Grade Geist. — Es muss Abstufungen der geistigen Fähigkeiten geben. Das produzirende Genie auf der einen Seite, der vollkommene Thor auf der anderen: daraus entsteht kein litterarisches Leben. Leute von gutem Geschmack und gesundem Sinn haben zwischen dem geistigen Produzenten und dem Publikum zu vermitteln [2]). An Diese darf man nun wiederum nicht die stabilen, höchsten Anforderungen stellen. Sie sind Glieder des litterarischen Organismus, auch wenn sie selbst, die den guten Geschmack vertretenden Kritiker, nicht das Talent haben zu schreiben. — Wenn Descartes und Boileau ihre klassischen Normen aufstellten, so sagten sie: schreibt für Jedermann. Das ändert sich, wenn die klassischen Normen zu Gunsten litterarischer Willkür verlassen werden. Der Schriftsteller, welcher schreibt, wie die Feder läuft, sei es immerhin in abgerissenen Gedanken; und die Leute von gutem Geschmack, welche genug zu thun haben, Autoren dieser Art zu würdigen, und denen es nicht beikommt, an sich Ansprüche zu machen; diese beiden Gruppen als bestimmende Mächte

[1]) 1. Bd. 1. — [2]) 2. Bd. 3.

des litterarischen Lebens bilden in der Litteratur ihre besondere Art aus. Der Esprit ist nicht für Jedermann. Schönheiten, welche Jedermann zur Hand liegen, verlieren bald ihren Reiz. „Des beautés qui sont à la portée de tout le monde, ont bientôt fait leur impression“ [1]).

Trublet spricht weniger von imagination als von esprit, versteht aber unter beiden etwas nahe Verwandtes, unter imagination das Höhere von beiden. „L'esprit est journalier, et surtout cette faculté de l'esprit qu'on appelle imagination, et qui produit les ouvrages d'agrément“ [2]). Der Esprit hat seine Tage und Stunden; man darf ihn ja nicht zwingen wollen. Es ist ein eigenes Ding damit. Jemand besitzt ihn und besitzt ihn auch wieder nicht; ein sehr geistvoller Mensch wird immer in Diesem und Jenem nicht nur einem anderen geistvollen Menschen, sondern sogar einem Dummkopf nachstehen. Die geistigen Fähigkeiten sind eben nicht dieselben, und auch nirgends in einem Menschen vereinigt. Jeder hat seine eigene Art von Geist. Daher mit Nothwendigkeit verschiedene Urtheile über denselben Menschen. Daher die Schwierigkeiten, die ein eigenthümliches Talent auf seinem Wege immer finden wird. — „Qu'on prenne d'une part le plus ignorant et le plus savant de tous les hommes, et de l'autre l'homme du monde qui a le plus d'esprit, et celui qui en a le moins; je dis que l'homme d'esprit surpasse plus le sot en esprit, que le savant ne surpasse l'ignorant en science.“ Auch dieser Denkweise gilt die Gelehrsamkeit nicht viel. In dieser Beziehung entwickelt sie sich aus dem Cartesianismus. Aber wenn Dieser die einheitliche und deutlich sich kundgebende Menschenvernunft als höchste Instanz einsetzte, so lernen wir im esprit eine spezifische Fähigkeit kennen, von geringerem Werthe als die Vernunft, aber von höherem Werthe als die Gelehrsamkeit. Der Thatbestand der Gelehrtheit oder Ungelehrtheit lässt sich feststellen; weniger leicht der des esprit: „la plupart des sots croient n'être qu'ignorants“ und „on ne connaît qu'on manque d'esprit, que parce qu'on a d'esprit“. Sagt man aber von Jemandem, er sei vernünftig, so will das frei-

---

[1]) 2. Bd. 4. — [2]) 2. Bd. 6.

lich am meisten heissen: man lobt damit sein Herz ebensowohl als seinen Verstand. Beide stehen in Wechselbeziehung, und wer Verstand hat, „un bon esprit et un sens droit", ist auch auf dem Wege zum Guten, „d'être honnête homme." — Die Gefahr des eprit ist das ridicule. Der geistlose Mensch ist davor sicher. In mancher Beziehung ist es daher ein Glück, nicht zu viel Geist zu haben. Die Mittelmässigkeit ist durchaus vortheilhaft; die grossen Genies haben mehr Schlimmes als Gutes über die Menschheit gebracht. Nützliche Dinge gelingen dem Geistreichen weit seltener, als bloss Angenehmes ihm allerdings gelingt. Dieser hat demnach den Gesetzen der menschlichen Gesellschaft mit grösster Strenge sich unterzuordnen, denn nur das Liebenswürdige ist achtenswerth.

Auf diesem Wege gelangt der Autor zu einer Anregung der Frage, wie, kulturhistorisch betrachtet, Geist und Witz zur Rechtschaffenheit sich verhalten [1]). Jene sind in den Hauptstädten, diese ist in der Provinz daheim. Man hat die Frage aufwerfen dürfen, ob Peter der Grosse gut daran gethan habe, sein Volk zu zivilisiren und aufzuklären. Trublet zitirt mit Nachdruck einen Satz von Sully: „par quelle fatalité arrive-t-il que ce qu'un siècle acquiert de lumières sur ceux qui l'ont précédé, ne tourne jamais au profit de la vertu, et en lui sert qu'à raffiner le vice." — Wenige Jahre später wird eine Akademie den so oft axiomatisch ausgesprochenen Satz, dass durch die Künste die Sitten sich veredeln, als Preisfrage aufstellen, und das Nein auf diese Frage wird Den, der es ausspricht, zum populärsten Schriftsteller Frankreichs machen.

Schriften, wie die soeben besprochenen, sagen uns wenig mehr, aber es ist aus ihnen zu lernen. Sie bezeichnen das geistige Durchschnittsmaass der Zeit, in welcher sie geschrieben und gelesen wurden. Sie bezeichnen das Medium, auf welches eigenthümlicher denkende Aesthetiker mit ihren Kundgebungen angewiesen waren.

---

[1]) 2. Bd. 17.

2.

Ein solcher eigenthümlicher denkender Aesthetiker ist Dubos.

Dubos sucht den natürlichen Grund nachzuweisen, auf welchem das Vergnügen an den Künsten beruht; die Nothwendigkeit der Menschennatur, aus welcher es zu allen Zeiten hervorging und in jedem Augenblick sich wieder ergiebt. Wo eine solche Nothwendigkeit sich nicht nachweisen lässt, mögen willkürliche, gänzlich individuelle Liebhabereien ihr Spiel haben. Allgemein jedoch entsteht ein natürliches Vergnügen den Menschen immer nur aus realen Bedürfnissen [1]).

Je stärker das Bedürfniss, um so merklicher ist die Lust, welche seine Befriedigung begleitet. Die Stärke der Bedürfnisse ist an sich leidvoll: starke Bedürfnisse werden zu Leidenschaften. Nun fragt die Menschen, ob sie ohne Leidenschaften leben wollen. Der natürliche Mensch antwortet Nein. Wir wissen, dass der Philosoph, der Cartesianer insbesondere Ja antwortet; aber Dubos scheint es nicht zu wissen, oder wenigstens sich nicht darum zu kümmern. Im Allgemeinen, sagt er, leiden die Menschen mehr unter der Abwesenheit leidenschaftlicher Gemüthsregungen, als unter den Leidenschaften selbst und ihren Folgen.

Das Bedürfniss geistig beschäftigt zu sein, ist eine der stärksten Nöthigungen der menschlichen Natur. Dubos spricht hiermit den Grund der Beobachtung aus, welche er soeben über die Leidenschaften anstellte. Hiernach nämlich brächte im Grunde nicht nur die Befriedigung einer Leidenschaft, sondern die Leidenschaft selbst als Regung des Gemüthes Lust, Vergnügen mit sich. Man stelle das Phantom einer Leidenschaft auf; hier ist von realer Befriedigung nicht die Rede; aber die Erregung als solche gefällt, wenn nämlich jenes Phantom so geartet ist, dass es ein menschliches Gemüth in Mitschwingungen zu versetzen vermag. Die Leistung der Künste habe nun zu allen Zeiten in etwas Derartigem bestanden. Dichtkunst und Malerei genügen durch Nachbilder

---

[1]) 1. Bd., 1. sect.

leidenschaftlicher Gemüthsregungen unserem Bedürfniss nach Unterhaltung und Beschäftigung. „Ces phantômes de passions que la poésie et la peinture savent exciter satisfont au besoin où nous sommes d'être occupés“ [1]).

Dubos' erstes Beispiel im Verlaufe dieser allgemeinen Ableitung sind Gladiatorenkämpfe. Das Mitschwingen roher Leidenschaften unter Ausschluss eigener Bedrohniss und Gefahr erregt Vergnügen. Dubos zitirt hier das Lucrezische „suave mari magno turbantibus aequora ventis E terra alterius magnum spectare laborem.“ Andere Aesthetiker brauchen Lucrez' Worte, um durch sie auf den Genuss der Ruhe hinzuweisen, des entrückten Zustandes, in welchem sich der Beschauer befindet. Dubos will dagegen den unauslöschlichen Reiz der Erregung durch diese Worte erläutern. Selbst wenn ein Mensch den Meereswogen entrückt ist, weiss er sich doch nichts Lieberes, als auf ihr Stürmen hinauszublicken. Alles Vergnügen schreibt sich eben von Bewegung und Erregung her. Die Stärke, der Inhalt des Vergnügens ist stets von einem realen Bedürfniss eingegeben. Wäre der Wille nicht so mächtig, so würde die Kontemplation von Willens-Ausgeburten, von Thaten und Ereignissen, keine Freude gewähren.

Diese Auffassung der Kunst ist eine überwiegend stoffliche. Der ästhetische Reiz soll ein Abklang realer Erregungen sein. Demnach wird er um so grösser, je bewegter der Gegenstand der künstlerischen Darstellung ist. Der rührende Stoff wird für den Dichter das Wichtigste sein. „Les imitations que la poésie fait de la nature, nous touchent seulement à proportion de l'impression que la chose imitée ferait sur nous, si nous la voyions véritablement.“ [2]) — Wenn das Trauerspiel einen grösseren Eindruck macht, als das Lustspiel, so kommt diess daher, dass im Trauerspiel Dinge vorgebracht werden, bei denen es sich um Tod und Leben handelt. „L'art de la poésie et de la peinture ne sont jamais plus applaudis que lorsqu'ils ont réussi à nous affliger“ [3]). An einem Genrebild und einer Landschaft wird man hingegen kein annähernd ähnliches Vergnügen wie an einer Tragödie finden; denn

---

[1]) 1, 3. — [2]) 1, 6. — [3]) 1, 7. 1.

der dargestellte Gegenstand ist uns gleichgiltig; was uns dennoch an ein solches Kunstwerk fesselt, ist ausschliesslich die Beachtung der darstellenden Technik. Schopenhauer, an den ich soeben bei der Diskussion des Lucrezischen Zitates dachte, hat auch dieses selbe Beispiel vom Genrebild, und verwerthet es, wie jenes Zitat, in genau entgegengesetztem Sinne. Sehr begreiflich. Die subjektive Thatsache der willenlosen Anschauung ist nach Schopenhauer der Inhalt des ästhetischen Vergnügens. Diese Thatsache tritt in der Betrachtung eines Kunstwerkes dann besonders rein hervor, wenn der Gegenstand allein die Blicke gar nicht auf sich zu ziehen fähig wäre. Also gerade weil der Gegenstand eines niederländischen Stilllebens uns nicht ergreift, ist der ästhetische Genuss an einem solchen Bilde gross. — Ein ferneres Beispiel Dubos'. Oft gefallen schlechte Schauspieler, wenn sie nur selber wirklich erregt sind. Sie lassen die Stimme der Natur vernehmen, und nun tritt diese für sie ein. „Ils font ce qu'ils peuvent; elle fait le reste" [1]. Diderot lehrt: ein Schauspieler wirkt hinreissend durch die Darstellung einer grossen Leidenschaft, ohne dabei von dieser Leidenschaft im Mindesten hingerissen oder auch nur im Grunde seiner persönlichen Stimmung berührt zu sein. So wirkt ein guter Schauspieler. Auch Dubos spricht von den Darstellern, welche durch ihre eigene Erregung wirken, als von schlechten Künstlern. Er sagt aber nicht, dass der gute Schauspieler wesentlich anders wirken müsse. Diese Seite der Sache beachtet er nicht, sie hat kein Interesse für ihn.

Dubos beachtet das Stoffliche in der Kunst, und in Rücksicht hierauf beschäftigt ihn die Musik [2]. Hier kommen die Gemüthsregungen unmittelbar zu Worte. Musik im eigentlichen Sinne enthält „les signes des passions institués par la nature, dont ils ont reçu leur énergie". Sie ist demnach — diess folgt aus Dubos' ästhetischer Lehre — die natürlichste Kunst und die natürliche Grundlage der übrigen Künste. Diess sei auch in der That ihre Stellung

---

[1]) 1, 4. — [2]) 1, 46.

in Kunst und Aesthetik der Alten gewesen. Der antike Begriff von Musik war ein unvergleichlich weiterer, als der moderne. Dichtkunst war nur eine neben anderen Unterarten der Musik. Der Autor führte diese Gedanken in einer besonderen Abhandlung über die theatralischen Aufführungen der Alten aus.

Nach ähnlichen Prinzipien behandelt er die Frage, ob Malerei oder Poesie eine grössere Gewalt über die Menschen ausüben [1]). Die Malerei: weil ihre Zeichen natürliche sind. Ihre Zeichen besitzen unmittelbare sinnliche Kraft, und ihre Wirkung ist nicht erst durch den Verstand vermittelt. „Ich drücke mich eigentlich schlecht aus, wenn ich sage, die Malerei bediene sich der Zeichen. Denn in der That bringt sie die Natur selber uns vor Augen . . . Geblendet von dem Werke eines grossen Malers, meinen wir sogar manchmal die Figuren sich bewegen zu sehen . . . Die rührendsten Verse bewegen uns doch erst nach und nach; die Worte müssen erst die Vorstellungen wachrufen, deren willkürliche Zeichen sie sind; das Gemälde wirkt zugleich schneller und stärker." Hiernach ist Malerei die objektiv natürlichste, Musik die subjektiv natürlichste Kunst. Dubos giebt eine Andeutung, dass er die Wirkung der Malerei auch stärker als die der Musik empfindet. Er schreibt nämlich dem Auge einen grösseren Einfluss auf die Seele zu, als dem Ohre. „Der Schrei eines Verwundeten, den wir nicht sehen, würde uns weniger Eindruck machen, als der Anblick seines Blutes und seiner Wunde."

Poetische Darstellung wirkt, von dem Gegenstande abgesehen, in dem Maasse, als der Dichter es versteht, mit den Einzelheiten des Ausdrucks zu rühren und zu bewegen [2]). Die Einzelheiten sind nach Dubos wichtiger für ein Gedicht, als Anordnung und Regelmässigkeit, als die künstlerische Form im grossen Ganzen. Der poetische Styl wird darin bestehen, Empfindungen auszudrücken. Wenn man nur die Sprache des Herzens vernimmt. Wenn man Verse hört, bei welchen man sieht. Ut pictura poesis. „Wenn nicht der Maler Poet, und

---

[1]) 1, 40. — [2]) 1, 33.

der Poet Maler ist, so sind Beide nicht Künstler, sondern Handwerker" [1]). — Der Poet soll nicht nur Maler, sondern der Maler soll auch Poet sein. Das Erstere bezieht sich auf die sinnliche Kraft des poetischen Ausdrucks; der Dichter muss den zauberhaften Reiz des Kolorits in seiner Kunst nachzuahmen verstehn [2]). Das Letztere bezieht sich auf die Wahl der Gegenstände in der Malerei. Dubos diskutirt in dieser Beziehung ausführlich die Allegorie [3]), als den Versuch, bedeutungsvollen Inhalt in Gemälden auszudrücken, mahnt jedoch die Maler, was die Erfindung neuer allegorischer Gestalten anbetrifft, zur Behutsamkeit. Hier tritt dann als Maassstab Wahrscheinlichkeit in ihre alten Rechte ein [4]). Das Bedenkliche dieser ästhetischen Kategorie wurde oben angedeutet. Was das Publikum einer bestimmten Periode je nach der Abgränzung seines Wissens und Fühlens für möglich und wahrscheinlich hält, nur Das soll dem Autor darzustellen erlaubt sein: hier richtet sich eine eherne Schranke auf gegen das Idealische, Unerhörte, Ausserordentliche. Es ist ein Verdienst Dubos', diese Bedenklichkeit doch wenigstens empfunden zu haben. Er verlangt das Wunderbare in der Poesie. Ja ein Gedicht, in welchem dieses fehlte, würde ihm noch entschiedener missfallen, als eine Dichtung, in deren Anlage Unwahrscheinliches sich einmischt. Aber gut ist das Gedicht doch nur, wenn es Beides vereinigt, Wunder und Wahrscheinlichkeit. Eine solche Vereinigung nun ist das Werk der geborenen Meister in der Poesie; diese Kunst überschreitet alle Regeln und ist ästhetisch unlehrbar.

Worin besteht im Allgemeinen die Wirkung der Kunst? Das Kunstwerk bewegt das Gemüth in dem Maasse, als es einen rührenden Gegenstand darstellt. In unmittelbarem Zusammenhang hiermit steht es, wenn Dubos lehrt, dass der Eindruck des Kunstwerkes von derselben Art ist, als der einer rührenden Begebenheit [5]). Aber es ist doch nicht derselbe Eindruck. Wäre es mit dem Kunstwerk auf denselben Eindruck abgesehen, welchen der Gegenstand in der Natur und im Leben machte, so wäre die Illusion der höchste Kunst-

---

[1]) 2, 1. — [2]) 1, 34. — [3]) 1, 24 ff. — [4]) 1, 28. — [5]) 1, 3.

zweck[1]). Die Kunst würde geleistet haben, was sie soll, wenn man ihr Produkt mit seinem natürlichen Vorbilde verwechselt. Nun wächst aber der Eindruck eines Kunstwerkes oft, wendet Dubos ein, wenn wir es zum zweiten Male sehen, also vollkommen im Klaren darüber sind, dass wir es mit etwas Künstlichem zu thun haben[2]). — Der Einwand, auf einer richtigen Wahrnehmung beruhend, erledigt die Frage nicht. Die Hingerissenheit zur Täuschung und Entrückung aus dem Wirklichen kann immer wieder auf's Neue eintreten; freilich nicht die rohe Täuschung der Wahrnehmung und des Verstandes, welche die Vögel zu dem Gemälde des Zeuxis zog; Dubos scheint nur eine solche durch einmalige Enttäuschung aufzuhebende Illusion zu kennen. Nein, in dieser besteht die künstlerische Wirkung allerdings nicht. Der Eindruck der Wirklichkeit soll nicht einfach durch das Kunstwerk wiederholt werden. — Der Unterschied liegt nun nach Dubos in dem Maasse des Eindrucks. Die Schwächung des wirklichen Ereignisses zum künstlichen Nachbilde lässt aus der Leidenschaft, mit welcher man an jenem Theil nahm, den ästhetischen Eindruck werden, mit dem man dieses erblickt. Keine Umwandlung des Wesens der Gemüthsbewegung ist erforderlich, damit aus der Leidenschaft eine Lust werde. Denn im Grunde sollte ja jede Leidenschaft Lust in sich bergen, weil der Mensch der Gemüthsbewegungen als solcher bedarf. Wird also nur das Uebermaass abgewandt, so tritt dieser förderliche und erfreuliche Inhalt der Gemüthsbewegungen sofort ganz von selbst hervor. Die möglichen schlimmen Seiten und üblen Folgen der Leidenschaft verschwinden ganz von selbst mit ihrer Verminderung. Der Zuschauer einer Tragödie empfindet zwar lebhaft und ähnlich, wie die an einem so ungeheuren Ereigniss in Wirklichkeit betheiligten Personen empfinden würden; aber er bleibt Herr seiner selbst und wird nicht zum Spielball eben jener furchtbaren Wirklichkeiten. Das Aesthetische geht aus dem

---

[1]) Lessing's berühmter Briefwechsel mit Mendelssohn und Nicolai 1757 knüpft in diesem wie in den übrigen Punkten an Dubos an.

[2]) 1, 44.

Pathologischen hervor; es giebt den lebensvollen Gehalt der Leidenschaft und schliesst ihre das Leben bedrohende Uebermacht aus; diess geschieht durch künstlerische Nachbildung der Wirklichkeit; hierin liegt das Verdienst der Kunst, hierin besteht ihre Wirkung [1]).

Die Lehre vom Genie begegnet uns nun auch in Frankreich; Dubos widmet ihr mehrere Kapitel [2]). Die Franzosen sprachen schon längst, ehe z. B. Shaftesbury das Wort „genius" mit Nachdruck ausspricht, von „génie". Sie können diess Wort gebrauchen, ohne irgend die höhere Bedeutung, welche das achtzehnte Jahrhundert im Verlaufe dem Genie zuschrieb, damit zu verbinden. Es heisst so viel wie Talent zu etwas, und kann also die geistige Anlage irgend eines Autors überhaupt, und keineswegs nur eines „Genie's" bezeichnen. Esprit sagt etwas Aehnliches. Nun finden wir einmal bei Villate Newton einen „esprit sublime et créateur" genannt. Es ist, als ob die Erinnerung an den Gegenstand, mit welchem Newton sich beschäftigte, der Gedanke an ein System, welches die Wunder der Weltschöpfung auf bestimmte Kräfte und Prinzipien zurückführt, in einem solchen Falle den Beisatz „créateur" nahelegte. „Esprit créateur" würden wir wiedergeben: „wissenschaftliches Genie." — Perrault schreibt eine poetische Epistel an Fontenelle über das Genie. Er nennt es

> „ce feu, cette divine flamme,
> L'esprit de notre esprit, et l'âme de notre âme."

Das wäre nun gewiss viel gesagt und enthält einen hohen Begriff vom Genie. Hören wir daneben Young. „Genie ist vom Verstande, wie der Zauberer vom Baumeister verschieden." Dieser Begriff hat einen anderen Inhalt, als der des Franzosen. Bei Perrault besteht das Genie in der Steigerung aller Seelenkräfte. Bei Young ist das Genie eine besondere, ureigne, schöpferische Fähigkeit der Seele. Bei den Franzosen entwickelt sich die Lehre vom Genie aus der Beachtung und Betonung des „esprit": bei den Engländern aus der

---

[1]) 1, 3. — [2]) 2, 1 ff.

Beachtung der Phantasie als der spezifischen künstlerischen Seelenkraft. Beide Entwickelungs-Richtungen vereinigen sich dann; und dann steht auch bei dem französischen Schriftsteller die höhere Schätzung der Phantasie als poetischer Grundkraft, neben dem intensiver gebrauchten Worte „génie“ [1]. — Dubos' Begriff vom Genie ist folgender. Das Aesthetische besteht in Gemüthsbewegungen. Gemüthsbewegungen anzuregen, wird demnach die Aufgabe des Genie's sein. „Soyez toujours pathétiques“, so heisse es in den Regeln; Dubos denkt an Boileau's „soyez toujours ému“ (a. p. 3.); eine gänzlich unerfüllbare Anforderung für Den, der ohne Genie geboren ist. Die Leistung des Genie's liegt, nach Dubos, nicht im Phantastischen (Young: „wie der Zauberer vom Baumeister verschieden“), sondern im Pathetischen. Das Genie ist Erfinder in dieser Beziehung. „La ressemblance des idées que le poète tire de son génie, avec les idées que peuvent avoir des hommes qui se trouveraient être dans la même situation où ce poète place ses personnages, le pathétique des images qu'il a conçues avant que de prendre la plume ou le pinceau, font le plus grand mérite des poèmes et des tableaux. C'est à l'invention des idées et des images propres à nous émouvoir qu'on distingue le grand artisan du simple manoeuvre.“ — Die Verwendung des Wortes bei Dubos folgt überall dem gewöhnlichen französischen Sprachgebrauch: Genie ist Talent. Dubos sagt: „Ein Mensch, der mit dem Genie militärischer Führerschaft geboren ist.“ Allgemein: „Man nennt Genie die Geschicklichkeit etwas gut und leicht zu machen, welche einem Menschen von der Natur mitgegeben ist.“ Diese Anlage („disposition d'esprit“) lässt sich nicht erwerben; man besitzt sie nicht, wenn man sie nicht bei der Geburt mit auf die Welt bringt; aber sie bedarf der Ausbildung und ist der Entwickelung fähig. Nur lernen wir etwas, wofür wir Genie haben, so spielend leicht, wie wir unsere Muttersprache lernen.

Dubos steht den Klassikern näher als z. B. Villate oder

[1] Trublet 2, 303.

Trublet, insofern er aufrichtig Geschmack an ihren Dichtungen findet [1]). Aber er entnimmt ihnen keine klassischen Normen und Prinzipien. Für den Künstler werden die Regeln, nach seiner Auffasung, durch Talent und Erfahrung ersetzt. Aber auch für den aufnehmenden Geschmack sei das Raisonnement unnütz, und nur das Gefühl entscheide. Dubos ist vor Allem gegen Einmischung der Philosophie, welcher doch der Klassizismus die Festigkeit seiner Normen verdankte. Er erlebte eben bereits, wie das Ansehen des Cartesianismus schwand, er erlebte die Diskussionen zwischen Leibnitz und den Engländern, und entnahm diesen Erfahrungen die Lehre, „dass die Geltung eines philosophischen Systems ein Ende nimmt, nicht aber die Geltung eines guten Gedichts“ [2]). Für dieses dürfe man unbesorgt sein. Wird es nicht am ersten Tage seines Erscheinens anerkannt, so wird es, wenn es nur selbst wahrhaft empfunden ist, mit der Zeit sicherlich nachgefühlt. Früher oder später stimmt das Gefühl bei allen Beurtheilern überein [3]). — Hier ist nun merkwürdig zu beobachten, wie eigentlich bei unserem Autor das Gefühl an dieselbe Stelle tritt, welche bei Boileau die Vernunft einnahm. Denn wir sehen, die Geschmacksurtheile sollen allgemeingiltig sein, und hierfür wenn nicht heute, so doch morgen erkannt werden. Das Organ dieser allgemeinen Geltung sei ein Allen gemeinsames, früher oder später zum Bewusstsein kommendes, einheitliches Gefühl. „Plus les hommes avancent en âge, et plus leur raison se perfectionne, moins ils ont de foi pour tous les raisonnements philosophiques, et plus ils ont de confiance pour le sentiment et pour la pratique.“ Also die Raison erklärt sich gegen das Raisonnement und für das Gefühl [4])! — Die Anlage zu dieser Vereinigung von Vernunft und Empfindung liegt bereits im Klassizismus. Racine ist als Kritiker ein Parteigänger der Vernunft („Corneille hat die Vernunft auf die Bühne gebracht“) und zugleich der Dichter des Herzens; sehr ausgeführte, sehr deutliche Seelengemälde sind es in seinen Dichtungen, auf welche das Prinzip ästhetischer Wahrheit Anwendung findet. Nur setze man für die

---

[1]) 2, 23. 24. — [2]) 2, 34. — [3]) 2, 23. — [4]) 2, 23.

deutschen Worte in Gedanken stets die französischen ein: raison, sentiment, coeur. Dubos sagt, der Zweck des Redners sei, „de nous amener à son sentiment par la force de ses raisonnements". — Da heisst sentiment Meinung, nicht Gefühl. — Der Zweck des Poeten sei ein andrer. Dieser will ausschliesslich Rührung des Gefühls: „*Le sublime* de la poésie et de la peinture est de toucher et de plaire, comme celui de l'éloquence est de persuader." Hier ist das Stoffliche der poetischen Empfindung zum Gegenstand eines ästhetischen Prinzips geworden. Die Synthese von coeur und raison und der hieraus abzuleitende Anspruch auf Allgemeingiltigkeit des Gefühls hat sich erhalten. Dass aber das Schöne, das „Sublime" in der einfachen Wiedergabe bestehe, wird nicht mehr zugegeben; Bilder müssen der Phantasie den Gedanken des Dichters nahe bringen, und somit das Gefühl beschäftigen. „Nous sommes séduits par les images dont le poète se sert pour exprimer une verité; et la pensée de triviale qu'elle serait énoncée en stile prosaique devient alors un discours éloquent qui nous frappe et que nous retenons." Diess wird von Versen Racine's gesagt. Dubos lobt den klassischen Dichter; aber nicht mehr mit den Worten und nach den Prinzipien der klassischen Aesthetik [1]).

Dubos beachtete ferner die Engländer. Er zitirt wiederholt die Nummern des Spectator. Ich vermuthe ihn beeinflusst von Shaftesbury. In dieser Periode fällt ein Buch einigermaassen auf, welches, ohne Vorrede und Dedikation, sogleich sich mit dem Gegenstande beschäftigt. Bei Dubos fehlt alles dergleichen Beiwerk. Er begiebt sich in medias res, beginnend: „On éprouve tous les jours, que les vers et les tableaux causent un plaisir sensible, mais il n'est pas moins difficile d'expliquer en quoi consiste ce plaisir qui ressemble souvent à l'affliction!" Shaftesbury nun polemisirt wiederholt und nachdrücklich gegen Vorreden und Dedikationen. Zunächst in einer humoristischen Vorbemerkung zu der Gesammtausgabe der Characteristics. Dann, ernster und bedeutungsvoller, im Soliloquy. „Man könnte mich fragen,

---

[1]) 1, 33.

warum ich eine Unterhaltung mit mir selbst veröffentliche. Einem Vorredenmacher gegenüber wäre diese Frage angebracht; er bewirbt sich um die Gunst eines Publikums. Ich dagegen theile einige Beobachtungen an Freunde mit, und lasse sie nur drucken, damit Diese sich nicht mit meiner Handschrift plagen. Vorreden enthalten meist Entschuldigungen; der Autor thäte besser seine Fehler zu verbessern, als für sie um Verzeihung zu bitten.“ Diese Polemik Shaftesbury's macht den späteren Leser aufmerksam, dass hier eine litterarische Neuerung vorgenommen wird, und dass diese für den Charakter der nicht dedizirten Schriften etwas bedeutet. Die Selbständigkeit des Autors und die reine Sachlichkeit seiner Erörterungen sollen nach Shaftesbury's Auffassung durch diesen Wegfall der Vorrede angedeutet werden. Hierauf aufmerksam geworden, beachten wir diese Aeusserlichkeit auch bei Dubos. Es scheint, als habe er sich damit dem frei denkenden Engländer genossentlich zur Seite stellen wollen. — Ferner hat Dubos das Wort „artisan“ in der Bedeutung „Künstler“. Artisan heisst dem gewöhnlichen französischen Sprachgebrauche nach: Handwerker. Dubos muss sich entschuldigen, dass er es wage, das Wort für Dichter und Maler anzuwenden. Es erinnert an Shaftesbury's mit Bewusstsein neu geprägten Ausdruck: writing artist. Es weist bei Dubos um so mehr auf fremden Ursprung, als bei diesem Schriftsteller keine ihm eigenen Begriffe von der spezifischen Natur des künstlerischen Schaffens ein solches besonderes Wort für das Künstlerische in Dichtkunst und Malerei nothwendig machten. — Einige Verwandtschaft liegt auch in den ästhetischen Prinzipien. Shaftesbury entnahm seiner inneren Erfahrung und seiner Naturanschauung neue Inhalte für das ästhetische Wahrheitsprinzip. Dubos' Neuerung besteht dem Klassizismus gegenüber in der Beachtung des Inhalts oder des Stofflichen der poetischen Empfindung. Er gelangt zu dieser Wendung an geringeren Beispielen, als Shaftesbury, und sie vollzieht sich bei ihm nicht aus der Nothwendigkeit eines grossen und eigenthümlichen persönlichen Charakters.

Nebenbei findet sich einmal Platon in Dubos' Schrift erwähnt. Shaftesbury und Harris kannten Platon, entnahmen

ihm den Begriff der bildenden Natur, und mit diesem Begriffe zugleich eine entschiedene Auffassung von der Gestaltungskraft im künstlerischen Schaffen. Dubos weiss ebenfalls von Platon, beachtet aber nur seine Ansicht von den Gefahren der Dichtkunst [1]). Platon sei zu dieser Ansicht gelangt, weil er bei der grossen Verwandtschaft von Pathologischem und Aesthetischem die möglicherweise pathologische Wirkung der Kunstwerke gefürchtet habe. In jenem Falle tritt bei der höheren, in diesem bei der niederen stofflichen Auffassung von Kunst eine Erinnerung an Platon ein. Die Beziehung auf die antike Autorität ist nur eine Begleiterscheinung; die prinzipiellen Auffassungen selbst bilden sich aus autochthonen Keimen und Anlässen. So entwickelte sich im siebzehnten Jahrhundert das französische Theater aus inneren Gründen zur Regelmässigkeit, und bediente sich dabei der Autorität der Aristotelischen Poetik. In den neueren Jahrhunderten ist der zureichende Grund einer ästhetischen Ansicht durch Aufweisung einer antiken Reminiszenz niemals angegeben. Es fragt sich immer noch, warum die entsprechende antike Ansicht jetzt wieder verstanden wurde und zur Geltung kam. „Vielheit in der Einheit" steht auch schon im Philebus als ästhetische Formel; und doch hat das Prinzip der Mannigfaltigkeit in der neueren Aesthetik seine vielverzweigte, eigenthümliche Entwickelung. —

Ueberblicken wir die réflexions sur la poésie et sur la peinture im Ganzen, so tritt als vielleicht auffälligster Zug von Originalität eine Reihe historisch-geographischer Betrachtungen hervor, in welchen der Autor das Erscheinen künstlerischer Talente mit dem Charakter der betreffenden Zeiten und Länder in Verbindung bringt. — Dubos achtete auf die natürlichen Gründe der ästhetischen Erscheinungen. Es hat eine allgemein bedeutsame, natürliche Ursache, dass der Mensch für Gegenstände empfindet, und demgemäss auch an ihren Nachahmungen Geschmack hat: „la nature a voulu mettre en lui cette sensibilité si prompte et si soudaine, comme le premier fondement de la société." Wir erinnern uns der Ansicht

[1]) 1, 5.

des Aesthetikers, dass die Stimme der Natur oft in schlechten Schauspielern laut werde und erschüttere. Diese ästhetische Bemerkung steht in dem Zusammenhange der Betrachtung: „de tous les talents qui donnent de l'empire sur les autres hommes, le talent le plus puissant n'est pas la supériorité d'esprit et de lumières; c'est le talent de les émouvoir à son gré.“ Das beste Mittel hierfür sei, selbst bewegt zu erscheinen; diess habe z. B. Cromwell anzuwenden gewusst [1]). Dubos beachtete ferner die natürliche, angeborene Anlage als Bedingung künstlerischer Leistungen. Er geht weiter zurück und fragt nach den natürlichen Bedingungen, welche dazu gehören, damit Talente geboren werden. Zeiten der Kunstblüthe haben moralische und physische Ursachen [2]). Moralische Ursachen sind glückliche politische Verhältnisse, wie die Freiheit der griechischen Städte vor Philipp, oder die Monarchengunst eines Augustus, eines Leo des Zehnten; maassvoll, äussert sich Dubos über die Begünstigung der Künste durch den „verstorbenen König“ und deren Erfolge. Aber oft waren die moralischen Bedingungen vorhanden, und die Blüthe der Kunst blieb aus. Also muss nach ferneren Bedingungen der Erscheinung gesucht werden. Die Thatsache, dass stets die grossen Maler Zeitgenossen der grossen Dichter waren, weise auf den rechten Weg. Die Natur bringe die Talente hervor wie der Boden die Pflanzen; und wie nun Vegetation von der Erdzone abhängt, so seien Klima und Luftbeschaffenheit die physischen Bedingungen des Talents. Nördlich des 52. und südlich des 24. Breitengrades haben die Künste nie geblüht. „Les arts naissent d'eux-mêmes sous les climats qui leur sont propres.“ Dubos geht mit dieser Erklärungsart auf manches künstlerische Detail ein. Die verschiedene Kunstweise verschiedener Länder erkläre sich aus dem Unterschiede der Ausdünstungen des Bodens; wie Tizian, oder wie Rubens ihre Himmel malen, lasse erkennen, dass der Eine in Venedig, der Andere in Holland lebte. Von den physischen Ursachen des Künstlerischen geht er zu einer kurzen Andeutung der physischen Einflüsse über, welche auf Sitten und Neigungen

---

[1]) 1, 4. — [2]) 2, 12—19.

wirken. „Il arrive des temps, dont les événements font penser qu'il est quelque altération physique dans la constitution des hommes.“

Dubos hat mit dieser Betrachtungsweise auf Voltaire gewirkt. Wir wissen, dass Voltaire sich mit seinem Buche beschäftigt und es gelobt hat. Ferner erscheint Dubos hier als Vorläufer Montesquieu's, nicht Montesquieu's des Aesthetikers, sondern des Verfassers des „esprit des loix“. Dubos' übrige, weniger als die „réflexions“ bekannt gewordene Schriften sind politischen und historischen Inhalts. Demnach lässt er sich in Studium und litterarischer Thätigkeit sehr wohl mit Montesquieu zusammenstellen, und dürfte, wenn man jene Verwandtschaft der Betrachtungsweise beachtet, durch diese Zusammenstellung als litterarische Erscheinung am besten zu charakterisiren sein.

3.

In Diderot's ästhetischen Lehren wirkt auf's Neue persönliche Eigenart belebend auf die Theorie ein. Was er sagt, ist oft eigenthümlich genug; aber man muss zugleich hören, wie er es sagt, man muss es gleichsam aus seinem eigenen Munde hören, und ihn dabei vor sich sehen. Grimm verglich Diderot mit der Natur, wie Diderot sie sich dachte: „riche, fertile, douce et sauvage, simple et majestueuse, bonne et sublime, mais sans aucun principe dominant, sans maître et sans dieu“ [1]). Diderot's Physiognomie ruft diese Charakteristik der Erinnerung zurück. Der Blick ist weder spähend, noch in sich verloren, räthselvoll, hat aber Beides zugleich, Lust des Sehens und Innerlichkeit, Regsamkeit und innere Wärme; diese Augen werden auch in dem scheinbar unlebendigen Gegenstande den Lebensfunken ausforschen und ihn wiederspiegeln. An jedem Bilde Diderot's ist Eines unüberzeugend: die Ruhe der Züge. So unbewegt sind diese Züge nie gewesen. Lasst Diderot zuhören — ich stelle mir vor, dass er viel

---

[1]) S.—Beuve, portraits 1, 244.

und gerne zuhörte — ja lasst ihn einsam bei der Arbeit sitzen, immer wird seine Physiognomie belebt sein; zuhörend lockt er die Gedanken hervor, die der Andere ausspricht; schreibend spricht er zu irgend einem lebhaft vorgestellten befreundeten Wesen: seine Schriften sind meist Dialog oder Korrespondenz. Diderot selbst sagt im Salon über sein Porträt: „Mes enfants, je vous préviens que ce n'est pas moi. J'avais en une journée cent physionomies diverses, selon la chose dont j'étais affecté. J'étais serein, triste, rêveur, tendre, violent, passionné, enthousiaste . . ."

Sein Leben zeigt die Abweisung alles äusseren Scheins aus Kraft und zu Gunsten innerer Fülle, geistig gehegten Reichthums. Nach Ablauf seiner Schulstudien erklärt Diderot seinem Vater, durchaus keinen Beruf wählen zu wollen. Nicht Beamter, nicht Advokat, nicht Arzt — nichts von dem Allen: er will studiren, lernen will er Alles, er ist der fleissigste Student der Welt. Die Enzyklopädie ist demnach sein persönliches Unternehmen; sie ergiebt sich aus der so früh und entschieden gewählten Art und Weise seiner Studien. Die schlimme äussere Lage, in welche er sich durch jenen Entschluss brachte, lässt er uns so empfinden, wie er sie empfand: Armuth ohne Elend, ein reines Nichts im Vergleich zu der persönlich bewahrten, heiteren Vornehmheit des Mannes. — Diderot ist hiermit nur erst in einem Nebenzuge charakterisirt. Viel merkwürdiger als jene Gleichgiltigkeit gegen die Aeusserlichkeiten seiner Lebensstellung ist es, wie leicht es Diderot mit seinen Schriften nahm, was ihr äusseres Ergehen, ihre Veröffentlichung, ihre Erhaltung für die Nachwelt anbetraf. Die originellsten seiner Schriften sind erst lange nach seinem Tode im Druck erschienen. Daran waren doch nur zum Theil die Schwierigkeiten der Zensur Schuld. Diese hatten sich in anderen Fällen umgehen lassen. Diderot hätte seine Schriften im Ausland drucken lassen können, oder auf irgendwelche Weise sonst; aber er gab sie seinen Freunden ganz so, wie er sich mündlich mitzutheilen pflegte, unbekümmert um das fernere Schicksal oder gar um das Eigenthumsrecht seiner Gedanken, überzeugt, dass ihr lebendiger Inhalt lebensvoll weiterwirke, auf eine oder die andere Weise. Dazu kam,

dass im Mannesalter die grosse Arbeit, die Enzyklopädie, seiner Thätigkeit einen Mittelpunkt gab, neben welchem begreiflicherweise alles Andere nur als Beiwerk erschien. Doch aber kommt in Betracht, wie Diderot auch schon vorher sein Schriftstellerthum betrieb. Lebendige Einfälle in Rede und Gegenrede machen die Konversation aus; Diderot's Schriften sind konversationell in diesem Sinne; irgend eine lebhaft aufgefasste persönliche Beziehung lässt ihn die Feder zur Hand nehmen, meistens auch die Absicht unmittelbarer Wirkung auf ein bestimmtes Publikum, dagegen wohl niemals die Absicht auf gleichsam monumentale Verewigung einer Idee. Ich sage, schon eine lebhaft aufgefasste, eigenartige Beziehung macht ihn zum Schriftsteller, sogar ohne den Gedanken irgend einer Bedeutung und Wirkung dessen, was er schreibt. Er verdiente sich Jahre lang sein Brot durch Schriften, die er für Andere verfasste, durch juristische Gutachten, gelehrte Arbeiten, auch Predigten. Bekannt ist, wie er einem armen Litteraten einmal dadurch Geld verschaffte, dass er einen Schmähartikel gegen sich selbst für diesen schrieb. Mit welcher übermüthigen Heiterkeit mag Diderot diesen Artikel zu Papier gebracht haben; der Gegenstand interessirte ihn wirklich; „was kann man gegen mich in der Lage dieses armen Mannes vorzubringen haben“ — „wie sehe ich eigentlich, von dorther betrachtet, aus?“ Irgend ein derartiges reales Interesse gewann Diderot seinem Gegenstande wohl immer ab, und dann war es ihm möglich, erforderlichen Falles sogar Fastenpredigten zu verfassen. „Man kann die Sache auch einmal von dieser Seite ansehen.“ Es ist charakteristisch für die unermüdliche Regsamkeit dieses Mannes, dass er sich auf die erwähnte Weise Unterhalt verschaffen konnte. Diese Regsamkeit kommt dann den Schriften zu gute, welche er in seinem eigenen Namen dachte und schrieb. In ihnen theilt ein bedeutender Mensch sich in grosser Unmittelbarkeit mit. Sie entstanden aus Anregungen des lebendigen Verkehrs, und ziehen den späteren Leser in den persönlichen Umgang Diderot's hinein.

Diderot lehrt, das Schöne beruhe auf dem Begriff: Beziehungen. Genau so kurz, abgerissen und zunächst unerklärt

führt Diderot seine Theorie in dem Artikel „Beau“ der Enzyklopädie ein. Er hat vorher eine ausführliche Skizze der bisherigen Leistungen in der Aesthetik gegeben. Er wird darin André gerecht, und zieht seinen Versuch über das Schöne allen übrigen hier in Frage kommenden Schriften vor; er hat ein Wort der Anerkennung für André's Gewährsmann, den heiligen Augustinus und seine ästhetische Einheitslehre. Kritischer ist er gegen Batteux; ein sehr lesbares Buch, sein „Prinzip der Künste“, nur erfahren wir nicht daraus, was schön sei; das heisst: ein sehr gutes Buch, welches jedoch seine Aufgabe verfehlt. Wolff lehre die Vollkommenheit als Grund des Schönen, womit er weit hinter Augustin zurückbleibe, da in „vollkommen“ gerade soviel Erklärungsbedürftiges stecke, als in „schön“, während Augustin doch wenigstens einen Versuch zur Erklärung des Schönen aus einfacheren Begriffen gemacht habe. Hutcheson wird wegen der Annahme eines sechsten Sinnes verspottet; hingegen geht Diderot auf die Diskussion des Prinzips Mannigfaltigkeit in der Einheit ein, findet es sehr verständig, sehr fruchtbar, aber nicht umfassend genug. Er selbst will noch etwas Anderes sagen, als in jener Formel enthalten war, mit seiner nachdrücklich eingeführten „notion de rapports“.

„Rapport“ kann das Verhältniss der Theile eines Kunstwerks unter sich, ferner die Uebereinstimmung des künstlerischen Nachbildes mit dem natürlichen Urbilde, endlich die an ein Kunstwerk anzuknüpfenden assoziativen Beziehungen bedeuten. Zwischen der ersten und zweiten dieser Bedeutungen besteht die Verbindung: dass das künstlerische Nachbild eben gerade das gegenseitige Verhältniss der Theile vom natürlichen Urbilde übernimmt; es ahme in beliebigem Stoffe, in beliebiger Grösse nach, so bleibt es doch ähnlich, wenn jenes Verhältniss richtig übertragen wird: der richtige „rapport“ in erster Bedeutung ergiebt zugleich den vom Künstler gewollten „rapport“ in zweiter Bedeutung. Hiermit verbindet sich ferner die dritte Bedeutung des Wortes. Wäre das künstlerische Nachbild an sein natürliches Vorbild in jedem Sinne gebunden, bestünde es nicht in einer Uebertragung der Verhältnisse, sondern in einer Wiederholung der Sache selbst, so liesse sich in das

künstlerische Abbild auch nichts hineinlegen, was nicht ganz ebenso deutlich auch in dem natürlichen Objekte läge, es liesse sich nichts dadurch ausdrücken, es liessen sich keine weiteren ideellen Beziehungen daran anknüpfen. Weil aber die künstlerische Nachahmung nicht auf den festen Stoff des Gegenstandes, sondern auf das Gewebe seiner „rapports" geht, können vom Künstler in dieses Gewebe auch weiterreichende Fäden, fernere vielsagende „rapports" verflochten werden [1].

Das Wort findet sich bei Villate in der ersten und zweiten Bedeutung. Er will erklären, worin das „Geometrische" der Harmonie bestehe [2]. Das Wohlgefallen an einem Musikstück werde durch die Wiederkehr bestimmter, ursprünglich willkürlich gewählter, dann aber festgehaltener Verhältnisse (rapports) der Töne zueinander hervorgebracht. Er sagt ferner: „Le juste rapport entre le mouvement des corps étrangers et le jeu des organes fait l'essence de toute l'harmonie." Diderot sagt von der Musik: „c'est l'indétermination de ses rapports, la facilité de les saisir, et le plaisir, qui accompagne leur perception, qui a fait imaginer que le beau était plutôt une affaire de sentiment que de raison". Unmöglich kann er an das kontrapunktische Verhältniss der Töne zueinander denken, denn sonst könnte er nicht sagen: die Unbestimmtheit ihrer Beziehungen. Diess passt dagegen nur auf anzuknüpfende Assoziationen. Solche klingen beim Anhören einer guten Musik sofort bei jedem Zuhörer an. Dabei hat diese Anknüpfung von Vorstellungen an Melodien immer etwas Unbestimmtes, je nach der Art des einzelnen Zuhörers Wandelbares, so leicht sie sich vollzieht („indétermination" — „facilité de les saisir").

Diderot denkt also, wie es scheint, bei „rapports" vorwiegend an die mit einem Eindruck zu verknüpfenden assoziativen Vorstellungen, und lehrt demnach, dass auf solchen der ästhetische Charakter des Eindrucks beruhe.

„Combien de compositions où l'artiste est contraint d'employer plus de rapports que le grand nombre n'en peut saisir." Hier leuchtet das Wahre und Tiefsinnige der Diderot'schen

---

[1]) Vgl. Taine, philos. de l'art, I. — [2]) 179/80.

Erklärung des Schönen hervor. Diderot hat ein Organ für die innere Fülle des Kunstwerks. Es giebt Bilder, welche uns immer etwas Neues sagen, so oft wir sie wieder betrachten. Es giebt andere, weniger vorzügliche Bilder, welche uns einmal einen grossen Eindruck gemacht haben, den Andere, den wir selbst im erneuten Anblick nicht wiederfinden. War jener Eindruck eine Täuschung? Diderot würde, im Sinne der eben angeführten Stelle, antworten: Wer etwas in dem Kunstwerk sieht, hat Recht gegen Den, der nichts darin sieht, und der Augenblick, in welchem wir etwas darin sehen, Recht gegen den, in welchem wir denselben Eindruck nicht wiederfinden. Denn der Künstler hat ja tausend inhaltvolle Augenblicke hineingedichtet. Ihm wird noch viel mehr dabei vorgeschwebt haben, als dem Beschauer auch der günstigste Augenblick auf einmal zeigt. Siehst du daher ein Mal mehr als das andere Mal, so näherst du dich damit dem Verständniss des Werkes an, und beginnst durch diese Auffassung neuer Beziehungen seinen ästhetischen Werth zu würdigen.

Jener einmalige Eindruck könnte aber doch eine Täuschung gewesen sein. Der Eindruck eines Kunstwerkes kann von Beziehungen bestimmt werden, die ganz und gar der Individualität des Beschauers angehören, mit dem Gegenstande des Werkes nichts zu thun haben, und also auch dem Künstler nicht vorgeschwebt haben können. Ein Bild kann zum Beispiel irgend einem Betrachter gefallen, weil Dieser durch eine der dargestellten Gestalten an einen ihm theuren Menschen erinnert wird. Auch dann ist es eben die angeknüpfte Beziehung, die den Eindruck ändert und bestimmt. Das wird immer so sein. Der Charakter eines Eindrucks ist stets von den angeknüpften Beziehungen abhängig, und nicht von irgend einer andern, dem fraglichen Objekte unmittelbar anhaftenden Eigenschaft. Nehmen wir das alte Beispiel der klassischen Aesthetik, das „qu'il mourût“ des greisen Horatius. Es ist erhaben, wohl. Dasselbe Wort könnte auch burlesk sein, und das ganze Parterre zum Lachen bringen. Scapin verlässt seinen ihm verhassten Dienstherrn, wenn dieser von drei Banditen angefallen wird. Am nächsten Tage hört er: dein Herr ist wohlbehalten angekommen und lässt dich suchen. Scapin

geräth ausser sich: „also ist er davon gelaufen?“ „Sollte er sich etwa zur Wehr setzen; que voulez-vous, qu'il fît contre trois?“ Scapin: „qu'il mourût.“ — Nicht willkürliche und eingebildete Beziehungen, sondern die mit dem Gegenstande natürlich zu verbindenden Beziehungen machen den ästhetischen Charakter, die Schönheit eines Eindruckes aus: „les rapports réels, que notre entendement y remarque par le secours de nos sens.“

Schön ist der Eindruck, mit welchem sich die meisten Beziehungen verknüpfen; in einem anderen Sinne schön ist ein Eindruck, schon insofern er dem Beschauer die Beziehung auf den dargestellten Gegenstand darbietet. „On donne le nom de beau réel à tout ce qui contient en soi de quoi réveiller l'idée de rapports; et le nom de beau rélatif, à tout ce qui réveille des rapports convenables avec les choses auxquelles il en faut faire la comparaison.“ Das Wohlgefallen am Schönen ist demnach ein intellektuelles Vergnügen; denn die Beziehungen sind Sache des Verstandes („le rapport en général est une opération de l'endentement“); und das ästhetische Gefallen wächst im geraden Verhältniss der Beziehungen. Sie müssen jedoch an einen den Sinnen gegebenen Gegenstand anknüpfen, um ästhetisch zu wirken. Für den Wilden ist eine bunte Glasscherbe schön, weil er mit ihrem Anblick die Vorstellungen von Werth und wohl gar von Wunderbarkeit verbindet. Diderot beglückwünscht sich, dass seine ästhetische Theorie auch diesen Fall eines aufrichtigen Schönfindens erkläre. Die Beziehungen sind ja hier nicht rein willkürlich, wie bei der zufälligen Porträt-Aehnlichkeit in einem Gemälde, durch welche sich ein Beschauer angezogen fühlt; sie verknüpfen sich mit natürlichen Eigenschaften des Gegenstandes, welche der Wilde sich nur aus mangelhaften Begriffen von den Dingen übertreibt. Je richtiger die Begriffe eines Menschen sind, je giltiger wird sein Urtheil über das Schöne. Jede Beschreibung kann nur dann schön gefunden werden, wenn der Leser irgend etwas gesehen oder erlebt hat, was ihm den Gegenstand der Beschreibung nahe bringt: anderen Falles schweift seine Vorstellung bei der Lektüre ab, und er findet die Schilderung entweder gar nicht oder nicht in der richtigen Beziehung schön.

Aus dem Mangel an wirklichen Einsichten und Kenntnissen rührt auch die Unsicherheit des ästhetischen Urtheils her. So herrscht Unübereinstimmung über die allgemeinste ästhetische Frage: ob die Welt im Ganzen betrachtet, schön sei. Denn nur wer die Natur in ihrem ganzen Reichthum, in ihrer ungezählten Wirklichkeit und ihren unendlichen Möglichkeiten überblickt, nur Der wird die Frage überzeugt bejahen.

Diderot's Reduktion des Aesthetischen auf das Intellektuelle erklärt sich, wenn wir uns zum Bewusstsein bringen, wie gerade bei Diderot die Bethätigung des Verstandes eine Angelegenheit des Gemüths ist. Denken wir an seinen persönlichen Charakter: die Gewinnung von Einsichten ist der Lebensinhalt dieses rege empfindenden Menschen; ein wirklicher Gedanke war ihm Herzenssache. Nehmen wir den Eindruck seiner Schriften: seine rein theoretischen Einfälle besitzen entschiedenen ästhetischen Reiz. Hier bewährt sich seine Theorie an ihm selbst. An Hutcheson's Aesthetik hatte er getadelt, dass sie die Schönheit eines Lehrsatzes („un beau theorème") nicht erkläre. Die Schönheit eines Lehrsatzes: die frappant gewählte einzelne Beziehungsvorstellung, aus der wie mit einem Schlage ein ganzes System sich erhellt. In diesem Sinne sind Diderot's Philosopheme in hohem Grade schön.

Der Brief über die Blinden und der Brief über die Taubstummen beruhen Beide auf dem analogen Einfall: die durch Wegnahme eines Sinnes entstehende neue Beziehung des Menschen zu den Dingen zu analysiren, und auf diese Weise über die Beschaffenheit der menschlichen Erkenntniss überhaupt aufzuklären. Wie vermöchte sich ein Blinder mit einem Taubstummen zu verständigen? Der Eine verdankt alle seine Vorstellungen dem Gehör, der Andere dem Gesicht; Beide besitzen eine vermeintlich objektive Kenntniss der Dinge; ist diese aber in irgend einem Punkte bei Beiden dieselbe, ist sie in irgend einem Punkte wirklich objektiv? Man kann es bezweifeln. Wer bürgt uns dafür, dass wir nicht Alle mit unseren menschlichen Organen den Dingen gegenüber irgendwie in der Lage des Blinden oder des Taubstummen sind? Man denke sich die Begegnung von fünf Menschen, deren

Jeder nur mit Einem Sinne begabt ist. Jeder ist für den Anderen sinnlos, und demgemäss werden sie miteinander verkehren. Und so, fährt Diderot fort, genau so geht es alle Augenblicke in der Welt: „on n'a qu'un sens et l'on juge de tout.“ In der That: alle Erkenntniss ändert sich von Grund aus, wenn Ein Sinn fehlt. Man beweise einem Blindgeborenen die Existenz Gottes aus der Herrlichkeit der Welt! Man mache gegen ihn die Mittel der bürgerlichen Ordnung geltend: „je vous jetterai dans un cul de basse fosse“ droht der Richter; „il y a vingt ans que j'y suis“ antwortet der angeklagte Blinde. Man versuche es mit den abstrakten Wahrheiten der Mathematik; diess ist Diderot's hauptsächlichstes Beispiel in dem Briefe über die Blinden; er analysirt die bedeutenden Leistungen des blindgeborenen Mathematikers Saunderson: aber hat er sich je eine Linie so vorgestellt wie wir sie vorstellen — „il n'imagine point“. — Sind wir den Dingen gegenüber so gestellt, dass wir mit den zufällig uns eigenen fünf Sinnen doch nur Eine Seite der Wirklichkeit begreifen? Wir haben kein Mittel, das Gegentheil zu erweisen. Offenbarte uns Jemand die volle Wirklichkeit der Dinge, so würden wir ihn so wenig verstehen, als etwa die Erzählungen Eines, der zwei Tage lang sah und dann für immer erblindete, auf seine blindgeborenen Genossen irgend welchen Eindruck machen würden. Wie versteht ein Blinder das Wort „Physiognomie“? Nicht besser verstehen wir das Wesen der Dinge. Ein Taubstummer sah ein Farbenklavier; er erklärte es ohne Bedenken für eine Sprachmaschine, durch welche ein Stummer sich verständlich zu machen suche. „N'est-ce pas là une fidèle image de nos pensées, de nos raisonnements, de nos systèmes?“

Diderot wendet nun diese Betrachtungsweise auf ästhetische Kritik an. Der blindgeborene Mathematiker sei glücklich operirt, und betrachte sein viereckiges Doktor-Barett. „L'occasion d'une excellente satire de ce que nous appelons le bon goût.“ Wer nämlich sein Leben lang in die nach gewissen Moden zugeschnittene Welt hineingeblickt hat, beurtheilt solche einzelnen Gebilde nach gewohnheitsmässig mit ihnen verbundenen Beziehungen, und findet diesen gemäss ihre barocke Form ganz in der Ordnung. Nun aber der Blind-

geborene. Er hat keine Gelegenheit gehabt, sich an die absurde äussere Erscheinung der modernen Welt zu gewöhnen. Die einzige Beziehung, welche er mit einer Kopfbedeckung naturgemäss zu verbinden vermag, ist die Beziehung auf den zu bedeckenden Kopf. Er würde eine runde, schmiegsame Kappe schön finden. — Im Briefe über die Taubstummen gelangt Diderot zu einer Theorie der künstlerischen Zeichen. Weil das Kunstwerk den gegebenen Gegenstand dadurch nachahmt, dass es gewisse Verhältnisse und Beziehungen ihm entnimmt und aus diesen das Nachbild herstellt, kann es zu einer ausdrucksvollen Darstellung werden. Denn es giebt statt der schwerfälligen Masse des natürlichen Dinges eine bestimmte Seiten-Ansicht, welche so gewählt ist, dass sie den denkbar grössten Eindruck auf uns hervorbringt. Die eindrucksvolle Wiedergabe einer solchen mit Bewusstsein gewählten Seiten-Ansicht ist das künstlerische Zeichen für einen Gegenstand oder ein Ereigniss; verschieden je nach der Verschiedenheit der Kunstart; „chaque art d'imitation a son hiéroglyphe.“ Um nun die Wirkung einer bestimmten Gattung künstlerischer Zeichen festzustellen, sind Fälle zu studiren, in denen die Wirkung jedes anderen Zeichens ausgeschlossen und der Gegenstand also auf diese einzige Ausdrucksform angewiesen ist. Diderot führt diess im Zusammenhang seines Briefes über die Taubstummen für die ausschliesslich dem Gesicht zugängliche Form des Ausdruckes durch. Ein Staatsgefangener ist zum Tode verurtheilt. Man will ihm das Urtheil verheimlichen. Er soll keine letztwilligen Verfügungen treffen, sich nicht auf die letzte Stunde vorbereiten. Schon längst ist aller Besuch seiner Frau und seiner Freunde ihm versagt. Die Gattin, welche die Verurtheilung erfährt, hegt von da an nur noch einen Gedanken; sie will ihn nicht mehr sehen, nicht Abschied von ihm nehmen; sie will ihn nur wissen lassen, dass er sterben muss. Sie kennt einen Weg vor der Stadt, den der Gefangene von seinem Thurme aus erblicken kann, obwohl er zu entlegen ist, um ihm von da aus zuzurufen. Diesen Weg nimmt sie mit ihrem kleinen Sohne. Als sie an einem Zeichen erkennt, dass sie von dem gefangenen Vater bemerkt wird, wirft sie das Kind zu Boden, hebt mit beiden

Händen Erde auf und lässt sie auf den daliegenden Knaben niederfallen. „On oublie la pensée la plus sublime, mais ces traits ne s'effacent point." So ist, wenn wir hiervon zur Theorie der Künste übergehen, die Bedeutung der Pantomime auf das bewusste Herausgreifen einer einzelnen Beziehung des Betrachters zu dem Gegenstande begründet. Lady Macbeth tritt im Schlafe wandelnd auf. Das Geflüster des Arztes und der Kammerfrau verstummt. Sie halten den Athem an, um sie zu beobachten. Banges tiefes Schweigen. Auch unser Aller Blicke sind auf die Leidende gerichtet: Da sehen wir, noch ehe wir sie sprechen hören, wie sie die feinen, weissen Hände langsam eine über die andere gleiten lässt, unmerklich reibend, behutsam, unaufhörlich. Was für ein Abbild ihrer Qual! „Welch' eine unzählige Menge von Gedanken und Gefühlen ruft ein solches künstlerisches Zeichen mit Einem Schlage wach [1])!"

Die Beziehungen, welche ästhetisch wirken sollen, müssen in dem Gegenstande selbst vorhanden sein. Sie werden, als thatsächlich und wirklich vorhandene, der Anschauung vermittelt. Die assoziative Thätigkeit des Zuschauers oder Lesers ist das Mittel, durch welches wahrgenommen wird, was vor Allem real da sein muss. Der Blinde findet Symmetrie schön, durch den Tastsinn von der Ebenmässigkeit der Lage gewisser Gegenstände sich überzeugend. Sein Urtheil stimmt in diesem einzelnen Falle mit dem des Sehenden überein. Aber der Blinde hat einen anderen Grund als der Sehende, eine symmetrische Anordnung schön zu finden. Ihm ist eine leicht wiederzuerkennende, feste Anordnung der Sachen mit denen er zu thun hat, zum Leben nothwendig. Er liebt die Ord-

---

[1]) Dass Lessing in seinen Gedanken über den Unterschied der Künste dem Brief über die Taubstummen viel verdankt, zeigt sich unter Anderem auch in der Beachtung der „Pantomime", Dramat. 11 u. a. In jedem Falle muss der Zusammenhang auf die Theorie der künstlerischen Zeichen bezogen werden. Danzel scheint diess gewusst zu haben; seine Andeutung im ersten Bande der Biographie Lessing's ist indessen von Guhrauer nicht beachtet, und in dieser bestimmten Beziehung bisher auch von E. Schmidt nicht gewürdigt worden.

nung als Bedingung seines Lebens. So findet er Geschmack an etwas Schönem, nicht weil es schön, sondern weil es ihm nützlich ist. Das wirklich Schöne dagegen kennt er nicht. Das wirklich Schöne der Symmetrie liegt in der objektiven Angemessenheit der Theile zu dem Ganzen, zu welchem sie gehören. Das wirklich Ergreifende in der Handbewegung der Lady Macbeth liegt im Zusammenhange des Stückes; es wird von den Zuschauern im Stücke genau so empfunden, wie von dem Zuschauer im Parterre. Daher ist Diderot's dramaturgische Grundregel: der Zuschauer ist für Dichter und Schauspieler nicht da; „les spectateurs sont les témoins ignorés de la chose“ [1]). Soll man durch Kontraste wirken? Der Kontrast zwischen Charakteren ist verwerflich; der Kontrast zwischen Charakter und Situation ist erlaubt. Denn in jenem fühlt man nach Diderot die Berechnung auf das reflektirende Vergleichen des Zuschauers; dieser hingegen entspricht der Wahrheit des Lebens [2]).

Diderot will die reiche Wirklichkeit der Natur für das Kunstwerk erobern. Er sieht in der Natur vor Allem Regung und Leben, Reichthum, Fülle, Unerschöpflichkeit. Er sieht eine ähnliche Fülle und Tiefe in dem wahrhaft bedeutenden Kunstwerke. Die Bedeutung des Kunstwerks bemisst er nach dem Grade, in welchem es sich den Werken der Natur zu vergleichen vermag. Wir kennen die Anregung, die Goethe von dieser Betrachtungsweise empfing, und die Einwendungen, welche er gegen sie zu machen hat, aus den Bemerkungen, mit denen er seine Uebersetzung des Diderot'schen Versuches über die Malerei begleitete. Der französische Aesthetiker bekämpft die akademische Zeichenmanier. Hier wie in seiner „poésie dramatique“ will er die Normen des Klassizismus erschüttern und die Aufgabe der Kunst erweitern. Eure Regeln sind nicht die Regeln der Natur. Sie bildet eine Missgestalt eben so folgerichtig aus, als den schönsten Menschen. Ihr müsst sie in dieser Mannigfaltigkeit ihrer Gestaltungen studiren, und ihre Wahrhaftigkeit in gleich wechselvollen Gebilden nachzuahmen suchen; ihr dürft die Kunst nicht durch einen idealen

---

[1]) Poesie dram. 11. — [2]) P. dr. 13.

Kanon einengen. — Die Natur hat keine Regeln; wohl aber hat die Kunst ideale Gesetze, erwidert Goethe. Die Natur bestimmt sich in dem schaffenden Künstlergeist zu einer höheren Absicht, als sie in dem gleichgiltigen Wechsel ihrer sonstigen Gebilde zeigt. Das Kunstwerk wird sich in der That nur dann neben das Naturwerk stellen dürfen, wenn es den ideellen Gehalt eines reichen und eigenthümlichen Menschengeistes anschaulich macht und verwirklicht.

Die Formel von der Nachahmung der Natur wird, wie wir sehen, von Diderot unter allen Aesthetikern am ernstesten genommen [1]); die objektive Bedeutung des auch hier oft begegnenden „le beau c'est le vrai“ von ihm zu Ende gedacht. Er lobt ein Gemälde am entschiedensten, wenn es den lebendigen Eindruck eines wirklichen Ereignisses in ihm wachgerufen hat; er lobt es dann dadurch, dass er eine Novelle erzählt, in welcher dieser Eindruck sich auseinandersetzt. Vor ihm steht Greuze's Bild eines Mädchens, welches über den Tod seines Vogels weint [2]). Délicieux, délicieux! Welche Feinheit, welcher Ausdruck, welche Meisterschaft im Detail! Aber das ist Diderot erst eingefallen, als er die Feder zur Hand nahm, um über das Bild zu schreiben. Als er das Bild sah, hat er das Mädchen angeredet: „Mais petite, votre douleur est bien profonde, bien réfléchie! Quoi! pour un oiseau!“ — und er entlockt ihr ihre Herzensgeschichte. — Das ist nun Alles für Diderot so entzückend, weil es in einem vortrefflich gemalten Bilde vor ihm steht. Seine Empfindung ist nicht ungerecht gegen die Kunst. Sie unterscheidet Natur und Kunst, und fühlt, dass die Kunst auch das Schlimme und Entsetzliche der Wirklichkeit angenehm, ja wünschenswerth zu machen vermag. „Pas bonnes, mais poétiques“ ist ein in dieser Beziehung bedeutungsvolles Wort aus dem Sprachschatze der Diderot'schen Aesthetik. „Je ne haïs pas les grands crimes: premièrement, parce qu'on en fait de beaux tableaux

---

1) Vischer 3, 86 bemerkt den Unterschied des D.'schen Naturalismus von der Naturnachahmung Batteux'.

2) Salon 1765; vgl. die Einleitung zu den Greuze'schen Bildern dieses Jahres.

et de belles tragédies" u. s. w. Darin liegt angedeutet, dass die Kunst das Wirkliche läutere und dass sie von dem Bann des wirklich Schlimmen befreie. — Diderot geht sehr weit, wenn er das Schlimme im wirklichen Leben ertragen will, weil das künstlerische Abbild davon ihn erfreut. Es findet sich nun bei ihm keine ausführliche Rechenschaft hierüber. Diderot ist diesem gewagten Einfalle nicht weiter nachgegangen. Er kam ihm aus einem Gefühle davon, dass mit der Kunst ein Vermögen der subjektiven Erhebung des die Wirklichkeit Darstellenden über das Bannende der wirklichen Natur gegeben sei. Dichter und Schauspieler, lehrt Diderot, müssen, um ergreifend zu wirken, selber unerregt und besonnen sein. „Ce n'est pas l'homme violent qui est hors de lui-même qui dispose de nous; c'est un avantage réservé à l'homme qui se possède. Les hommes chauds, violents, sensibles, sont en scène; ils donnent le spectacle, mais ils n'en jouissent pas. Les grands poètes, les grands acteurs, et peut-être en général tous les grands imitateurs de la nature, quels qu'il soient, doués d'une belle imagination, d'un grand jugement, d'un tact fin, d'un goût très sûr, sont les êtres les moins sensibles" [1]).

Die Aesthetik Diderot's ist Naturalismus. In ihr kommt der malerische Naturalismus zu bewusster Geltung: dieser Zusammenhang tritt nun vollständig hervor, denn gerade die Besprechung von Gemälden ist es, in welchen Diderot's ästhetische Begriffe sich eigenartig bewähren. Der malerische Naturalismus erweitert den Bereich der darzustellenden Gegenstände; als Kunstmittel bevorzugt er das Kolorit vor der Zeichnung. Beide Züge charakterisiren auch Diderot's Geschmack. Diderot liebt das Genre; unter allen französischen Malern bevorzugt er den, der den Niederländern am nächsten steht, Greuze. Noch Shaftesbury äusserte sich kühl, Dubos ablehnend über die niederländische Genremalerei [2]). Diderot hat ferner einen entschiedenen Begriff von Landschaft. Man sehe die Kritik „sur les paysagistes" [3]). „Glauben Sie denn,

---

[1]) Paradoxe sur le comédien.

[2]) Judgment o. H. 5. — réfl. crit. 1, 6.

[3]) Salon 1765.

Herr Julliart, ein paar da und dort verstreute Bäume, ein Thal und ein Berg, Wasser und einige Felsblöcke darin, und etwas Sonnen- und Mondenbeleuchtung das mache Einen zum Landschaftsmaler?" Diese Apostrophe setzt der entrüstete Aesthetiker über mehrere Seiten hinweg fort. Diderot beachtet die Farbengebung. Er hält wenig von der Gruppirung der Gestalten. Nur die Anordnung, welche sich absichtslos einstellt, ist ein Vorzug: so lehrt er, entgegen Shaftesbury's Begriffen von „design." Im Allgemeinen heisst es von diesen formalen Anforderungen: „je me moque de ces conditions". — Hier wie überall entsteht bei ihm die Kritik der Kunstmittel aus der Forderung, reichere inhaltliche Beziehungen in das Kunstwerk einzuführen. Diess ist Diderot's „beau réel".

4.

Obwohl Diderot persönliche Eigenart in seiner Aesthetik zum Ausdrucke bringt, stehen aber doch seine ästhetischen Begriffe in kenntlichem Zusammenhange mit den Begriffen der Vorgänger. Der Hauptbegriff seines Denkens, die Natur als eine Fülle wechselvoll lebendiger Beziehungen betrachtet, erinnert an Shaftesbury. Die Wendung seiner Aesthetik auf das Inhaltliche hat Diderot mit Dubos gemein. Seine dramaturgischen Neuerungen fanden sich bei La Motte vorgebildet. Die Zauberformel der allerklärenden „rapports" entwächst der Formel der Mannigfaltigkeit; das Organ, möglichst viele Beziehungen mit einem Schlage in sich aufzunehmen, kennen wir bereits als „délicatesse"; und da die rapports ausdrücklich eine Sache des Verstandes heissen, der Geschmack demnach als intellektuelles Vermögen gedeutet wird, so sehen wir Diderot hier in Beziehung zu den Aesthetikern des „esprit". Seine Ansichten entwickeln sich in gerader Richtung aus den früheren Tendenzen der französischen Aesthetik. Nun aber vollzieht sich eine neue Wendung. Wir begegnen einer Erscheinung, welche die herrschende Zivilisation in ihren geistvollsten Vertretern,

den Enzyklopädisten, befehdet. Das tief und ursprünglich empfindende Gemüth Jean Jacques Rousseau's empört sich gegen die Vorherrschaft des Intellektuellen überhaupt und macht dem Reiche des „esprit" ein Ende.

Die Epoche des neueren Denkens, die sogenannte Renaissance, entdeckte durch Vernichtung der kirchlichen Weltanschauung die individuelle Erscheinung des einzelnen Menschen und die äussere Natur. Inmitten der von diesen Entdeckungen bestimmten Bildung entdeckte Rousseau auf's Neue das Gemüth. Er brachte auf's Neue zum Bewusstsein, dass diess die gewaltigste und umfassendste Naturkraft sei. Er stellte ein neues Maass der Dinge auf, durch seine Verinnerlichung des Denkens.

Da sagt man, Diderot habe den Einfall gehabt, dem Rousseau seinen Ruhm verdankte. Diderot habe Rousseau das Nein auf die Preisfrage von Dijon vorgesagt. In allen Ausgaben Rousseau's und Diderot's wird diese Geschichte als authentisch getreulich wiederholt. — Das „Nein" auf die Frage nach dem förderlichen Einfluss der Kultur ist gar nicht der hauptsächliche Inhalt der Rousseau'schen Erstlingsschrift. Es ist diess nur der Zug, der das Publikum frappirte. Rousseau selbst aber verwendet auch hier schon alle Energie des Ausdrucks auf die Verkündigung eines positiven Ideals. Die Schilderung menschenwürdiger Empfindungen, wie sie die Seele eines Fabricius erfüllen, sind sein eigentlicher Gegenstand; es kommt ihm darauf an, sein ahnungsvolles Wissen von einem solchen menschlich-natürlichen Seelenzustande mitzutheilen. — Rousseau pflegte im Sommer 1749 Diderot in Vincennes zu besuchen, wo Dieser des Briefes über die Blinden wegen internirt war. Unterwegs las er die Zeitung, um sich vom schnellen Gehen abzuhalten. In dieser findet er eines Tages die akademische Preisfrage mitgetheilt: Ob der Fortschritt der Wissenschaften und Künste an seinem Theile die Sitten verschlechtert oder verbessert habe. „Als ich diess las," erzählt Rousseau [1]), „sah ich eine andere Welt und wurde ein anderer

---

[1]) Confessions 8. Buch; 2. Brief an Malesherbes.

Mensch. Mein Geist fühlte sich von der Fülle der Erleuchtungen geblendet. Eine Unzahl lebensvoller Gedanken dringen auf mich ein, so gewaltig, so ineinander verschlungen, dass eine unsägliche Unruhe mich überfällt; der Kopf wirbelt mir, wie einem Trunkenen. Mein Herz klopft, der Athem stockt; so sinke ich unter einem Baume an der Strasse nieder und verbringe da die nächsten Minuten in solcher Erregung, dass ich, wieder zu mir kommend, die Spuren von Thränen fand, die ich vergossen hatte, ohne es zu fühlen. Oh, wenn ich jemals auch nur einen Theil von Dem hätte niederschreiben können, was ich unter jenem Baume gesehen und empfunden habe. Wie deutlich würde ich alle Widersprüche des gesellschaftlichen Zustandes enthüllt haben! wie nachdrücklich würde ich die Missbräuchlichkeit unserer Einrichtungen gezeigt haben! wie einfach würde ich bewiesen haben, dass der Mensch gut ist von Natur, und dass ausschliesslich durch jene Institutionen die Menschen schlecht werden! Alles, was ich von dieser Fülle grosser Wahrheiten festzuhalten vermochte, welche die unter jenem Baume zugebrachten Augenblicke erleuchteten, ist in meinen ersten drei Schriften verstreut; an Ort und Stelle selbst wurde nur die Anrede des Fabricius an seine entarteten Enkel niedergeschrieben.“ Nun tritt, noch immer in einem Zustand ungewöhnlicher Erregung, Rousseau bei Diderot ein. „Hören Sie, was ich gefunden habe. Lesen Sie diese Preisfrage. Hören Sie“ — und er liest die Rede des Fabricius. Dann spricht er unaufhaltsam weiter: „Ja, der Mensch ist von Grund aus gut, gut von Natur; er ist unendlichen Glückes fähig, im schlichten Besitze seiner selbst,“ geraume Zeit bringt er Beispiel über Beispiel, häuft Versicherung auf Versicherung. Diderot sitzt sinnend dabei, hat kein Wort verloren und fragt ihn, als er endlich Athem schöpft: „Werden Sie nun die Frage der Akademie nach der Verbesserung der Sitten durch die Renaissance bejahen oder verneinen?“ Daran hatte Rousseau noch gar nicht gedacht. „Was Sie mir vortragen, enthält ein Nein,“ fährt Diderot fort. In der That, es war so. Rousseau brauchte nur jene Ergiessungen niederzuschreiben, unter denen die Frage der Akademie ihm längst entschwunden war, so war damit auch diese Frage

beantwortet, und zwar dahin, dass durch Wissenschaften und Künste die Sitten sich eher verschlechtern als verbessern.

Nicht die Verneinung der Kultur ist Rousseau's geistige That. Der Angriff auf die Formen der herrschenden Zivilisation war für ihn das Mittel, um positive, höhere Ideale zum Ausdrucke zu bringen. Er fand nun das Ideal wahrhaft menschlicher Zustände in der schlichten Wahrhaftigkeit der Natur vorgebildet, und setzte daher das Heil des Menschen in eine Rückkehr zur Natur. Das Neue hierin ist wiederum nicht ein vages Gefühl für die Anmuth und Friedlichkeit der landschaftlichen Natur; sondern die Bedeutung, welche Rousseau diesem Gefühle giebt, und durch welche er es zu einer Kraft des Gemüthes erhebt. Die Richtung auf das Natürliche nämlich hatte sich in der allgemeinen Empfindungsweise, wie wir in diesem Abschnitt gesehen haben, seit mindestens einem Jahrhundert [1]) geltend gemacht, und wird von sämmtlichen Aesthetikern dieser Periode, ob vor oder nach Rousseau, in verschiedenen Formen als Prinzip ausgesprochen. Rousseau's Lehre aber bezieht sich darauf, was im Menschen das wahrhaft Natürliche sei. Demnach ist die allgemeiner werdende Natur-Sentimentalität der Zeit nicht Rousseau's Werk; diese hatte sich längst vorbereitet, obwohl dann Rousseau's Schriften sie förderten, da ein Publikum zunächst in seinen Lieblingsbüchern nur das findet, was es schon weiss. Rousseau's eigene Richtung war ein aus der Wärme seines Naturgefühles entstehender idealer Anspruch an den Menschen; er lehrt das Natürliche als Gemüthsideal.

Die Hauptwerke Rousseau's, der „Émile“ und die „Julie“, sprechen diese Lehre aus; das letztere Werk vielleicht noch deutlicher und wirkungsvoller, als das erstere; es liegt als Kunstwerk unserer ästhetischen Betrachtung am nächsten. Julie überwindet das trostlose Unglück eines in seiner Hauptrichtung durchkreuzten Lebens. Das Geschick behält Unrecht, und das Gemüth behält den Sieg: denn sie bewahrt ihre Liebe zu St. Preux, und sagt ihm diess in ihrem Testament. Diess ist der Hauptzug in der dichterischen Erfindung des Romans.

---

[1]) Ruysdael 1625—1681.

Wir erleben in der Geschichte der Julie, dass es eine Macht des Gemüths giebt, welche dem Schicksal nicht nur gewachsen, sondern überlegen ist. Sind die äusseren Geschicke nicht zu wenden, so bleibt doch die bestimmende Gewalt einer wahren Empfindung ungebrochen. Julie entringt der Ungunst des Geschicks ein wahres und dauerndes Seelenglück selbst für den Geliebten, der ihrem Besitz entsagen muss. Um nun diese Idealgestalt zu schildern, sehen wir den Dichter nach den möglichst einfachen Mitteln greifen. Er zeigt Julie im Verkehr mit einfachen Menschen, mit ihren Dienstboten. Er zeigt sie in schlichtester Thätigkeit und entzückt seine Leser durch die Schilderung ihrer Milchwirthschaft. Ich kann nicht finden, dass die landschaftlichen Schilderungen den hauptsächlichen Reiz der „nouvelle Héloïse“ ausmachen. Aeusserlich betrachtet, nehmen sie nur einen verschwindend geringen Theil des Buches ein. Der Sache nach treten sie gegen die Seelenschilderungen zurück. Von der Landschaft ist nur da die Rede, wo sie durch einen Wiederschein der Vorgänge im Gemüthe der handelnden Personen eine besondere Bedeutung gewinnt. Ein Beispiel. Wir haben die versöhnenden Ereignisse mitempfunden, welche St.-Preux mit der Gattin Wolmar's zu innigem Zusammenleben wieder vereinigten. Da droht ein Tag noch einmal ihr Glück zu zerstören. Es ist der Besuch der Meillerie. Der Ort erinnert St. Preux an die Tage ihrer ersten leidenschaftlichen Liebe; er fühlt sich versucht, sich mit Julie in den Wellen des Sees zu begraben. Dann gewinnt, auf der Rückfahrt, die schmerzlichste Wehmuth ihm Thränen ab; er wendet sich zu Julie und findet, dass auch sie heisse Thränen vergossen hat. — Hier nun lenkt der Dichter unsere Blicke auf die umgebende Natur. In wenigen, vorher eingeschobenen Zeilen hat er das Mondlicht, die klare Luft, den See und die Vogelstimmen erwähnt, welche die Stille beleben. Gewiss erblickt in keiner Dichtung der Leser ein schöneres landschaftliches Bild; aber doch schildert Rousseau es eigentlich nicht; er macht nur, dass wir es sehen. Rousseau's Dichtung ist vor Allem Seelendichtung; die Natur ist eines seiner Kunstmittel zur Darstellung ausserordentlicher innerer Vorgänge.

Der ästhetische Naturalismus hat den Begriff von der Natur als einem Ideal des Menschlichen vorbereitet. Die in diesem Abschnitt besprochenen ästhetischen Lehren verhalten sich zu der Lehre Rousseau's, wie das Fussgestell zum Standbild. Sie haben es veranlasst, dass die Schriften Rousseau's sofort beispiellosen Beifall fanden. Obwohl diese nämlich nicht sogleich in ihrem vollen Gehalte gewürdigt wurden, so knüpften sie aber doch auch mit dem Höchsten, was sie enthielten, an etwas an, was bereits von Vielen empfunden und von Vielen ausgesprochen war. Man glaubte Rousseau auf halbem Worte zu verstehen und jubelte ihm zu. Diess war für Rousseau persönlich kein Glück. Der Feind der bestehenden Gesellschaft sah seine Schriften und wohl hier und da auch seine Person als Gegenstand einer gesellschaftlichen Mode-Liebhaberei betrachtet. Er hatte Erfolge, die zum grossen Theile auf Missverständnissen beruhten. Einige auffällige Züge seiner geistigen Physiognomie wurden beachtet; sie wurden sehr bald als Grimasse nachgeahmt; die Tiefe seines Wesens enthüllte sich nur Wenigen, und soweit wir es verfolgen können, nur den späteren Generationen. Im Grunde gehört der grosse politisch-historische Erfolg der Rousseau'schen Lehre zu diesen missverständlichen Erfolgen. Robespierre und St.-Just stellen die Grimasse des bedeutenden Charakters dar, welcher in Rousseau's Schrift über die Ungleichheit unter den Menschen hervortritt; sie konnten sich noch am ehesten auf den „contrat social“ berufen, welcher wiederum unter Rousseau's Schriften die unlebendigste sein dürfte. — So wäre denn das Zeitgemässe in Rousseau's Auftreten der Auffassung seines wahren Wesens nicht durchaus zu gute gekommen. Doch hat der schnelle und allgemeine Erfolg seiner Schriften die dauernden Wirkungen seiner tieferen Gedanken vermittelt. Diess beachtend müssen wir es also dennoch ein Glück für die Gedanken Rousseau's nennen, dass die Zeit durch den ästhetischen Naturalismus auf diese originelle Erscheinung vorbereitet war. Man könnte sich sehr wohl eine Periode vorstellen, welche es mit sich gebracht hätte, dass gerade in Frankreich solche Schriften, wie Jean Jacques' Erstlingsschrift, durch das „ridicule“ vernichtet worden wären.

Nach dem, was wir soeben über den wahren Inhalt des Rousseau'schen Protestes gegen die herrschende Zivilisation sagten, richtete sich Rousseau als Dichter wie als Denker viel mehr auf den inneren Menschen, als auf Thatsachen und Erscheinungen der äusseren Natur. Er ist demnach den Aesthetikern am nächsten verwandt, deren Naturalismus auf die Wahrhaftigkeit des menschlichen Inneren sich bezog: Shaftesbury, Young, Home. Die Lehre vom Genie als einer souveränen Gemüthskraft, war eine von den Formen, in welchen diese Richtung auf das Innerlich-Natürliche zum Ausdruck kam. Man kann nun von dieser Lehre sagen, dass sie mit den Einwirkungen Rousseau's auf das ästhetische Gebiet in gleichem Sinne zusammenwirkte. Beide Einwirkungen bestimmen nebeneinander Das, was wir in der deutschen Litteratur den Sturm und Drang nennen.

Dass die Zeit gestimmt war, Rousseau anzuhören: damit hatte die Aesthetik in diesem Falle die ihr eigenthümliche Aufgabe erfüllt. Aesthetik soll das Kunstwerk mit dem gesammten geistigen Leben deutend und erklärend in Beziehung setzen. Sie soll das Verständniss für die Entdeckungen und Erfindungen des schöpferischen Geistes vermitteln. In der Regel geschieht diess erst nachträglich, durch allmähliches Uebergehen der künstlerischen Thatsache in das ästhetische Bewusstsein. Im Falle Rousseau's war diese Vermittelung als ästhetische Stimmung bereits vorhanden, als er mit seinen ersten Schriften auftrat.

Rousseau gehört schon wegen dieser mittelbaren Beziehung zur Aesthetik seiner Periode in eine Geschichte der Aesthetik hinein. Er hat sich aber auch unmittelbar an ästhetischen Diskussionen betheiligt [1]). Ein Bestandtheil seines Protestes gegen die Zivilisation ist ein Urtheil der Verwerfung über die Kunst.

Er verwirft die Kunstweise des Rokkokko, die falschen, den Anschein des Natürlichen nachahmenden Verzierungen und Reize, tous ces agréments et enjolivements, welche Bat-

---

[1]) Lettre à d'Alembert 1758.

teux dem Künstler zur besonderen Beachtung empfahl. Er verwirft die Komödie. Das Vergnügen am Komischen gründet sich auf eine schlechte Neigung des menschlichen Gemüthes. Was kann auf diesem Grunde erwachsen? Die Komödie wird um so schädlicher sein, je besser sie ist. „Prenons le comique dans sa perfection, c'est à dire à sa naissance:“ betrachten wir Molière. Dieser schildert vortreffliche Charaktere, und schildert sie überzeugend, eindrucksvoll. Um so gefährlicher. „Il fallait faire rire le parterre.“ So giebt Molière dem Laster einen Beisatz von Liebenswürdigkeit, der Tugend einen Beisatz von Schwäche. Sein Meisterwerk, der Misanthrope, zeigt „le ridicule de la vertu“. Rousseau spricht ferner der tragischen Rührung die seelische Bedeutung ab. Eine zwar starke, aber eitle und flüchtige Erregung, die nur so lange dauert, als die theatralische Illusion. Sie hat das Bedenkliche, dass der Zuschauer durch die Regungen des tragischen Mitleids in eine gewisse Zufriedenheit mit sich selbst geräth und den Pflichten der Menschlichkeit und Tugend durch diese weichmüthige Aufwallung genügt zu haben glaubt. „Valerius Asiaticus war auf Befehl der Messalina verläumderisch angeklagt, weil diese entschlossen war, ihn zu verderben. Vor den Kaiser gerufen, vertheidigte sich der Angeklagte so ergreifend, dass nicht nur der Fürst gerührt war, sondern auch Messalina Thränen vergoss. Sie ging in ein Nebenzimmer, um sich zu beruhigen, nicht ohne vorher, ganz in Thränen, dem Vitellius in's Ohr geflüstert zu haben, er solle den Angeklagten ja nicht entwischen lassen.“ Das sind die Thränen des tragischen Mitleids. Sie sind noch überdiess unwürdig, weil sie in unseren Theatern der Darstellung von Ungeheuerlichkeiten gelten, deren Unnatürlichkeit und Roheit die römischen Gladiatorenspiele weit hinter sich lässt. Wozu uns solche Monstrositäten? Es ist ein Vorzug der klassischen Kunstgewohnheiten zu nennen, dass sie uns die Handlung der Tragödien in weite räumliche und zeitliche Ferne entrücken, so dass wir an den dargestellten Vorgängen, trotz vergossener Thränen, nie als an etwas Theil nehmen, was uns wirklich anginge.

Das Bewusstsein des Besseren giebt dem Schriftsteller diese verwerfenden Urtheile ein. Zwar scheint es hier und

da, als ob er alle Kunst durchaus für verwerflich halte. „Man braucht Theater in grossen Städten, und Romane unter einem verderbten Volke. Ich sah die Sitten meiner Zeit und veröffentlichte die Julie. Warum bin ich nicht in einem Jahrhundert geboren, da ich diese Briefe hätte in's Feuer werfen können!“ Hier ist vor Allem die erhabene Gewissheit ausgesprochen, dass ein Zustand der menschlichen Dinge möglich sei, in welchem die edelsten Empfindungen in Lebensformen und Thatsachen des Lebens sich ohne Abzug verwirklichen. Mit der Erreichung eines solchen Zustandes würde nach Rousseau's Ansicht die Aufgabe der Kunst vollendet sein; sie würde vor einer solchen Wirklichkeit zurücktreten und überflüssig werden. Sie ist nicht überflüssig, so lange jener Zustand noch nicht erreicht ist. Dieselbe Gesinnung, welche zu der Ahnung jenes menschenwürdigen Zustandes führt, wird in dem gegenwärtigen Zustande einem dichterischen Werke Ernst und Würde verleihen. Durch keine Einleitung hätte der Verfasser kräftiger die ideale Grundstimmung seines Romans anklingen lassen können, als durch diese Worte. — Auch in dem Briefe über die Schauspiele wird vor dem Schlimmen gewarnt und das Bessere empfohlen. Rousseau erinnert sich eines glücklichen schweizerischen Dorfes; ein ganzer Berghang mit einzelnen Gehöften besiedelt, ein jedes im Mittelpunkt eines kleinen Grundbesitzes, von dessen Früchten die Bewohner des Gehöftes leben. Man setze diesen Leuten ein Theater auf den Gipfel ihres Berges und spiele ihnen das Pariser Repertoir: ihr ganzer Zustand würde sich verändern, ihre Eigenthümlichkeiten sich verlieren, ihr Glück verschwinden. Aber man gebe ihnen Feste, welche mit der Kultur ihres Landes, mit ihren Handwerken und Liebhabereien im Zusammenhange stehen: so wird ihr Zustand sich verschönern, ihr Glück sich vertiefen und befestigen.

Rousseau's ästhetische Ansichten im engeren Sinne, die einzelnen ästhetischen Motive seiner Kritik, unterscheiden sich nicht in dem Maasse von der Betrachtungsweise seiner Zeit, dass sie zu einem neuen ästhetischen Prinzipe sich gestalteten. Rousseau behauptet zwar, dass Kunst-Blüthe und gute Sitten nicht zusammenfallen, nimmt aber zugleich an, dass ein

gewisser Zustand des Geschmackes immer einem gewissen Zustand der Sitten entspreche; er redet beinahe gleichbedeutend von dem Geschmack und von den Sitten einer Zeit, und ist sich dessen bewusst: womit er an die Betrachtungsweise Addison's erinnert. Gegen Dubos' Erklärung des Wohlgefallens an tragischen Darstellungen wendet Rousseau ein: dass nicht bereits die Abschwächung des wirklichen Entsetzens zur tragischen Rührung das Vergnügen an der letzteren ausmachen könne, denn die tragische Rührung sei oft sehr stark, und bemächtige sich oft des Menschen ebensosehr, wie eine wirkliche Leidenschaft. Sie ist also nicht dem Grade, sondern der Art nach von der wirklichen Leidenschaft verschieden. Aber diesen Artunterschied bestimmt Rousseau dahin, dass das Mitleid im Schauspiel bequemer ist und hierdurch wohlgefällt; wirklich Unglückliche würden unsere thätige Hilfe in Anspruch nehmen. Der Unterschied von Wirklichkeit und Kunst ist also zwar gefühlt, wird aber gewiss nicht so ausgedrückt, dass das Wesen der Kunst dabei zu seinem Rechte käme. So sind auch jene Volksfeste, welche alles Theater überflüssig machen sollen, zwar lebhaft und herzlich, aber nicht künstlerisch gedacht. Die ideale Bedeutung der künstlerischen Form, so scheint es, musste erst noch entdeckt werden.

Ich möchte versuchen, Rousseau's nur scheinbar zwiespältige Ansicht über Kunst durch die Erinnerung an eine Stimmung des individuellen Lebens zu bezeichnen. Wenn wir innerlich Grosses erlebt haben, aus tiefer Bewegung des Gemüthes unseren Blick nach aussen wenden, und nun in natürlichen und künstlerischen Erscheinungen das Gegenbild suchen zu der in uns erlebten Wucht und Gewalt: wie verblassen da viele künstlerische Eindrücke, welche uns in bedeutungsloseren Augenblicken beschäftigten. Dann sind wir vielleicht geneigt, uns diese Ueberlegenheit eines inneren Erlebnisses über künstlerische Wiederklänge und Abbilder zu übertreiben. Wozu alles Abbilden, Wiederklingen und Darstellen, heisst es in uns, wenn die einfache Wirklichkeit der innerlich uns einnehmenden Stimmung so viel gewaltiger ist? Mit alle Diesem aber haben wir uns in einen Gemüthszustand versetzt,

der mehr als irgend ein andrer, sei es zu originaler künstlerischer Produktion, sei es zur Aufnahme eines ausserordentlichen Kunstwerkes und seines unsäglichen Gehaltes befähigt. — So verurtheilt Rousseau unter dem Namen Kunst schlechthin die Kunstübung seiner Zeit. Das Urtheil aber enthält die Keime einer neuen Kunst, welche auf tieferen seelischen Wirklichkeiten beruht.

Was den historischen Zusammenhang und zunächst Rousseau's Vorgänger anbetrifft, so sind diese in der Schweiz zu suchen. 1725 hatten Muralts „Briefe über die Engländer und Franzosen, und über Reisen" grosses Aufsehen erregt. Muralt [1]) ist geborner Berner; aus Bern verwiesen, lebte er längere Zeit in Basel, dann in der Zurückgezogenheit in Colombier bei Neuchâtel. In seinem Buche handelt es sich um eine Kritik der herrschenden französischen Zivilisation. Die grössere Wahrhaftigkeit der englischen Sitten wird ihr gegenüber gepriesen, die Schweizer werden vor ihr gewarnt. Wenn Muralt das schlichte Glück altväterlicher schweizerischer Einfachheit schildert, haben wir es bereits mit einer ganz ähnlichen Anschauungsweise zu thun, wie sie in dem „Briefe an d'Alembert" zum Ausdruck kommt. Auch erwähnt Rousseau in diesem Briefe „le grave Muralt". — Haller's Alpen (1729) enthalten wirklich Das, was man oft zu ausschliesslich in der Nouvelle Héloïse hat finden wollen: Schilderungen schweizerischer Natur und schweizerischer Sitten als preiswerthen Gegensatz zu der herrschenden Kultur. Haller war sich dieser Stimmung bewusst und schloss sich hierin mit Begeisterung an Muralt an [2]). — Die folgende Darstellung wird auch in Bodmer's Persönlichkeit und seinen ästhetischen Bestrebungen manche Verwandtschaft mit Rousseau erkennen lassen. Bodmer begrüsste freudig Rousseau's Auftreten; er wurde später mit Jenem verglichen; Stäudlin brachte in einer Elegie an Bodmer über Rousseau die Wendung: „Edel war er und

---

[1]) Mörikofer, die schweiz. Litter. des 18. Jahrh. — Hirzel in der Biographie Haller's, H.'s Gedichte. Frauenfeld 1882.

[2]) Hirzel LXX u. a.

verkannt wie du,“ worauf Bodmer mit einer hexametrischen Dichtung antwortete unter dem Titel: „Bodmer nicht verkannt“ [1]).

Gehört Rousseau seiner geistigen wie seiner persönlichen Herkunft nach zu den Schweizern, so gehört er in seinen tiefsten Wirkungen zu den Deutschen. Er hat auf Kant bestimmend gewirkt. Sein Geist erwacht in den Verfassern des Werther und der Räuber zu neuem Leben. In ihnen gestaltet sich eine am nächsten dem grossen Genfer verwandte, ureigne und ursprüngliche Geistesverfassung zu positiven künstlerischen Schöpfungen; wobei jedoch auch die negative Richtung der Rousseau'schen Tendenzen, der bewusste Gegensatz zu den Formen der herrschenden Zivilisation, nie völlig aufgegeben wurde: diess zeigt sich in Schiller's ästhetischen Briefen und in Goethe's Wanderjahren. Unter allen Zeitgenossen steht, was die Empfindungsweise angeht, Winckelmann Rousseau am nächsten; Diderot that gewiss Recht, sie nebeneinander zu stellen [2]). Der Eine nennt sein Ideal Natur, der Andere findet es in Werken der Kunst; aber gemeinsam ist Beiden die Gesinnung, die innig sie erfüllende und ein ganzes ferneres Zeitalter bestimmende Begeisterung für ein von Anderen noch unersehenes Ideal.

---

[1]) Bodmer's krit. Ged., hg. v. Baechtold. Heilbronn 1883.

[2]) Sur la sculpture. Salon 1765.

Dritter Abschnitt.

Auffassung der ästhetischen Probleme durch Schweizer, Italiener, Deutsche.



1. Kapitel.

Die Schweizer.

1.

Die Richtung auf das Ursprüngliche in der Poesie zeichnet die schweizerischen Aesthetiker aus und macht ihr Auftreten zu einer Epoche. Wollen die Schweizer einen Poeten preisen, so nennen sie ihn Naturdichter, Urdichter. Der Poesie überhaupt sprechen sie grössere Macht und Wucht zu, als Gottsched und die Franzosen. Praktisch und theoretisch ist ihre Stellung hiermit bezeichnet. — Diese Grundeigenthümlichkeit ist der schweizerischen Aesthetik in Bodmer, Breitinger, Sulzer gemeinsam. Der persönliche Charakter Bodmer's scheint zuerst auf sie hingeleitet zu haben. Betrachten wir Bodmer's Bildniss, so erhalten wir eine unmittelbare, deutliche Anschauung davon, worin der über mehr als ein halbes Jahrhundert sich erstreckende Einfluss dieses Mannes auf Künstler und Schriftsteller bestanden haben muss. Stark ausgeprägte Züge, ein festgefügter Knochenbau; unter den überhängenden Augenbrauen blitzen die Augen sprechend und lebensvoll hervor. Wenn dieser Mann Homer nannte, stand wie durch Zauber für einen Moment der hellenische Urdichter, der göttliche Greis vor den Blicken des Zuhörenden. Wenn der Schweizer Milton pries, so lobte er nicht einzelne Verse und Charaktere seiner Dichtungen, sondern war von der erhabenen Gesinnung des Engländers, von seiner Liebe zur Freiheit, von der Macht seiner

vom Sichtbaren zum Unsichtbaren emporstrebenden Phantasie durchseelt und durchdrungen. So wirkte er auf Wieland, Klopstock, Goethe. Goethe sagte später, Bodmer sei im Grunde immer ein Kind geblieben. Die grosse Unbeholfenheit der Bodmer'schen Schriftstellerei giebt Goethe Recht, insofern dieser Satz eine Kritik enthalten soll. Es ist aber wohl noch etwas mehr mit diesem Worte gemeint. Belauscht das Gespräch einer modischen Tischgesellschaft, in welches hier und da ein Kind hineinredet; das Gespräch wird unterbrochen, man wird darauf hinhören, was es sagt; der Zuhörer würde gestehen müssen, dass vielleicht das erste eigenthümliche, ursprünglich-empfundene Wort der ganzen Unterhaltung von dem Kinde ausgesprochen worden sei. — Bodmer's Gestalt hebt sich von dem Hintergrunde der schweizerischen Alpen- und Seenlandschaft ab. Lebenslang ward er in Zürich aufgesucht; sein Gespräch wirkte auf unsere deutschen Dichter im Einklange mit der anmuthig-herrlichen Naturumgebung seiner Stadt. Den Blick fesselt zuerst der vielbesungene See, von reichen Spuren des redlichsten Bemühens nach Kultur umgeben; Glärnisch und Tödi schliessen den Prospekt. Das Urgebirge wächst vor unseren Blicken auf. Die Natur zeigt sich in ihrer Macht und Freiheit. Die aufstrebenden Schneefirnen erheben zum Ungewohnten, Ausserordentlichen.

Bodmer beabsichtigte, durch seine ästhetisch-litterarischen Unternehmungen auf die Kultur seiner Heimath einzuwirken. Wir wollen die Tugend und den Geschmack in unseren Bergen einführen, heisst es in den Diskursen der Maler 1721. „Die Tugend und den Geschmack.“ Diese Synthese ist charakteristisch für die schweizerischen Schriften, erinnert an Shaftesbury und Addison. Und diess sind auch die beiden Autoren, welche unter vielen Anderen doch am meisten, bis in Einzelheiten hinein, Bodmer zum Vorbild gedient haben. — Ein dritter Klassizismus also. Wo Normen aufgerichtet werden, wo ästhetische Grundsätze ausgesprochen werden, welche zu dem ganzen Umfange des Empfindens, Denkens und Verhaltens in Beziehung stehen, da ist die Schöpfung einer klassischen ästhetischen Anschauung in Angriff genommen. Das Wort bleibt vorzugsweise auf den älteren französischen Geschmack anwend-

bar, weil hier der Umsatz ästhetischer Prinzipien in allgemeine Zivilisations- und Lebensformen am vollkommensten sich vollzog. Doch trachteten auch die Züricher in ihrer Weise nach einem solchen normativen Einfluss. Sie dringen auf Prinzipien, ja, wie Bodmer unzählige Male wiederholt, auf rein verstandesmässig aufzufassende oder spekulative Prinzipien in der Aesthetik, um dieser die Einwirkung auf das gesammte menschliche Verhalten, auf Sitte und Kultur zu sichern. — Diess Ineinanderweben vielseitig veredelnder Bemühungen geräth ihnen nun zu einem etwas grobfädigen Gespinnst. Für die Aesthetik war nicht eben viel gewonnen, wenn Sulzer eine Schrift „über den vorzüglichen Werth von Bodmer's epischen Gedichten für Gottesfurcht, Tugend und Gelehrsamkeit" verfasste. Aber im Sinne Bodmer's war so etwas durchaus. Bodmer wollte Patriarch und Prophet sein. Er erweckte Ehrerbietung durch diesen seinen litterarischen Unternehmungen aufgeprägten Ernst. Später erschwerte er sich die Wirkung auf die jüngere Generation durch die unregsame Starrheit dieser seiner hochgefassten Ansprüche, weil der Inhalt seiner Mittheilungen dieser hohen Fassung nicht stets entsprach.

Unter den auf die Kultur der Heimath zielenden litterarischen Bestrebungen der Schweizer tritt die Bemühung um die deutsche Sprache hervor. Der rohe deutsche Dialekt, welchen Bodmer und Breitinger in ihrem Lande vorfanden, schien gar nicht recht den Stoff zu einer Litteratur abgeben zu können. Die sprachlichen Sonderbarkeiten der Schweizer blieben den Leipziger Gegnern beständig anstössig und boten ihnen Anlass zur Verspottung solcher Hinterwäldler. Bodmer aber wusste sich zu wehren. Das Hochdeutsche war ihm nichts als Meissnerischer Dialekt; Dialekt gegen Dialekt; er glaubte durch Sorgfalt und veredelnden Gebrauch dem schweizerischen Deutsch litterarische Geltung verschaffen zu können. Er berief sich auf Luther's Verdienste um die deutsche Sprache, welcher auch dem Volke nach dem Mund gesehen hat, um sich für seine Bibel das rechte Deutsch zu schaffen. So wurden durch ihre nothgedrungene Beachtung des sprachlichen Materials die Schweizer auf historische Wiederbelebungen hingeleitet: an ihre Bemühungen um mittelalterliche Litteratur sei im Zusammen-

hange hiermit erinnert. — Die Schwierigkeit, seiner Heimathsprache eine Litteratur abzugewinnen, hatte Bodmer sehr wohl empfunden. Man sagt, er habe ursprünglich nicht deutsch, sondern italienisch schreiben wollen [1]). Ein merkwürdiges Dilemma, dessen Entscheidung für unsere Geistesgeschichte wichtig geworden ist. Jedenfalls scheint dem Autor festgestanden zu haben, dass, was er zu sagen habe, sich nicht auf französisch sagen lasse. Weder italienisch noch französisch wurden von dem Schweizer als eigentliche fremde Sprachen angesehen; noch heute ist keine der drei Sprachen die herrschende in der Eidgenossenschaft: wenn aber heute daselbst das Deutsche doch wenigstens dem Französischen gleichberechtigt ist, so mag Bodmer's Entschluss, deutsch zu schreiben, als belangreich hierfür angesehen werden.

Allgemeinmenschlich will der Klassizismus in jeder seiner Formen sein. „Unser Objekt ist der Mensch," erklären nun auch, kurz und gut, die Züricher „Diskurse der Maler." — Von dieser vorgeblichen Allgemeingiltigkeit ist überall auf die bestimmten künstlerischen Phänomene zurückzugehen, aus deren Anschauung die vermeintlich allgemeinmenschlichen ästhetischen Ansichten jedesmal entstanden sind. Die verschiedenen Beispiele charakterisiren die verschiedenen Formen klassisch-normativer Aesthetik. Die Franzosen des 17. Jahrhunderts berufen sich noch zum grössten Theile auf die Alten, und zwar lieber auf Virgil als auf Homer, mehr auf Seneca, als auf die attischen Tragiker. Dann kommen die Beispiele aus Corneille und Racine, in ermüdender Gleichförmigkeit sich beständig wiederholend: man zähle nach, wie oft das qu'il mourût aus den Horaziern von Boileau bis auf Diderot kommentirt worden ist. Daneben erscheinen bei den jesuitischen Aesthetikern Tasso und Lope, bei St.-Evremond Cervantes. Die Wende des Jahrhunderts bringt Homer, als Mittelpunkt einer grossen litterarischen Bewegung; die Engländer erschliessen in Shakespeare und Milton Urquellen ästhetischer Orginalität auf heimischem Boden. Die Schweizer haben aus der eigenen Vergangenheit zunächst nichts Ebenbürtiges beizutragen. Sie eignen

---

[1]) Danzel, Lessing 300.

sich jene bisher ästhetisch beachtete Beispielreihe in ihrem ganzen Umfange an. Sie fügen kühnlich einige gleichzeitige und einige unmittelbar voraufgegangene deutschschreibende Autoren hinzu: Opitz, Lohenstein, Liscov, endlich und vorzüglich: Haller. Breitinger diskutirt in hergebrachter Weise den Erfolg des Cid; Bodmer bespricht, in der Schrift über die poetischen Gemälde, die Charaktere des Don Quixote und Sancho Pansa; er erwähnt, was mir sonst seltener begegnet ist, Dante, seine Schilderung des Hungerthurms des Ugolino, seine Erzählung von Francesca von Rimini, beide als Zeugnisse seiner ausserordentlichen poetischen Kraft. — Wenn Goethe von Dante sprach, so nannte er ihn gerne eine Natur. Er vermied das Wort Talent oder ein ähnliches; um das Machtvolle in Dante's poetischem Vermögen anzudeuten. (Eckermann.) Diese poetische Naturmacht ist es nun vor allem, für welche Bodmer fühlt. Es ist die Dichtweise, welche er an den von ihm sogenannten Urdichtern verehrt. Dante also, Milton, vor Allen Homer stehen dem Züricher Aesthetiker vor Augen, und bestimmen den Ausgang, das Ziel, wenn auch nicht immer den Weg seiner Erörterungen. Homer und Milton übersetzt er, und sucht sie nachzuahmen.

Es war ein Verdienst der ursprünglicheren Empfindungsweise der Schweizer, dass sie das Vorzügliche entlegener Perioden und einander kaum mehr verwandter Völker sich anzueignen vermochten. Die deutsche Aesthetik — wir dürfen in Uebereinstimmung mit ihnen selbst Bodmer, Breitinger und Sulzer in ihren geistigen Arbeiten zum deutschen Kulturbereiche rechnen — erwächst auf volksthümlichem Boden, und zeigt dennoch Neigung und Fähigkeit, in das Uebernationale sich zu entwickeln. Die grössere Bedeutung der bereits vorhandenen Litteratur, und das festere nationale Bewusstsein schränkten Engländer so gut als Franzosen mehr auf ihren nationalen Bereich ein.

Dass die Schweizer wiederum versuchten, zur Anregung deutscher Poesie zu verwenden, was sie ringsum wahrnahmen, sei ihnen ebenfalls zum Verdienste angerechnet. Sie gingen naiv-apodiktisch dabei zu Werke. „Wir haben beschlossen, Opitz für den grössten Poeten Deutschlands zu erheben.“ Nicht

als ob sie geglaubt hätten, Opitz sei ein Milton, oder Lohenstein ein Corneille. Bodmer verwahrt sich ausdrücklich gegen Uebertreibung der Vorzüge deutscher Litteratur [1]). Einzig und allein in der beschreibenden Dichtung vermöchten bisher die Deutschen mit den Franzosen zu wetteifern; übrigens thue man nicht wohl, deutsche Sprache und Dichtung als etwas bereits Fertiges mit den fremden Litteraturen in Vergleich zu setzen. Einem stabilen Klassizismus, auf bereits Vorhandenem beruhend, widersetzt sich demnach die schweizerische Aesthetik; sie will klassische Werke erst hervortreiben. In Bodmer's Vorrede zu Breitinger's Dichtkunst fällt die sehr ausführliche Rechtfertigung auf, warum man lebende Schriftsteller in diesem Buche besprechen wolle. Der Grund war, dass die Schweizer mit ihren ästhetischen Diskussionen auf produktive Anregung ausgingen.

Ich kann hier Danzel nicht beistimmen. Er deutet den letzten Sinn des Gegensatzes zwischen Gottsched und den Schweizern dahin, dass Gottsched habe praktisch wirken und geradezu habe dichten lehren wollen, die Schweizer aber theoretisch gearbeitet hätten, auf Ergründung des Wesens der Poesie sich richtend [2]). Hiervon bewährt sich der negative Halbsatz: Gottsched ist kaum als Theoretiker aufzufassen, bei ihm überwiegt wirklich, wie man es unrichtigerweise von Boileau gesagt hat, das Technische. Die Schweizer wollten aber auch praktisch wirken. Was sie über Sprache und Versbau lehrten, ist doch nicht erst im Gegensatze zu Gottsched entstanden. Es beruht vielmehr auf der bewussten zivilisatorischen Absicht, welche bei ihnen von vorneherein, also bereits in den Diskursen der Maler sich ausspricht. Auch sie wollten dichten lehren, Litteratur und hiermit Kultur hervorbringen. Der Gottschedischen Richtung aber machten sie den Vorwurf, dass diese die deutsche Litteratur zu sehr als bereits vorhanden ansehe. Ich weiss mir den Irrthum Danzel's daraus zu erklären, dass er nicht Alles beachtete, was theoretisch vor den Schweizern geleistet war, demnach ihm das Theoretische bei diesen Schriftstellern den Eindruck der Hauptsache machte.

---

[1]) Einbildungskraft, Vorr. — [2]) Gottsched 210.

Hierzu scheint mir eine Ueberschätzung des prinzipiellen Gegensatzes zwischen Gottsched und den Schweizern zu kommen. Bodmer empfand original und Gottsched nicht; wo sie aber ästhetisch reflektiren, sind sie Beide (wenn auch nicht in gleichem Grade) von Engländern und Franzosen abhängig. Gottsched zitirt Shaftesbury und Addison so gut wie Bodmer, Bodmer Boileau's art poétique so gut wie Gottsched. Nun bezieht sich Danzel's Irrthum, wenn es einer ist, nur auf diesen Gegensatz zwischen den Schweizern und Gottsched. Er nennt an einer anderen Stelle die deutsche Aesthetik des 18. Jahrhunderts produktive Kritik [1]); diess ist auch die Aesthetik der Schweizer; ihr Gefühl für das Ursprüngliche in der Poesie bereitet die Aufnahme und das schnell erwachende Selbstvertrauen ursprünglich empfindender deutscher Dichter vor.

Bodmer hegte den Plan zu einer vollständigen ästhetischen Systematik. Der Entwurf war folgender. Es sollte eine Poetik gegeben, diese jedoch auf allgemeingiltige Prinzipien begründet werden. Bodmer erkannte, dass die wahren ästhetischen Prinzipien in den Kräften des Gemüths zu suchen seien, welche sich in künstlerischer Produktion bethätigen. Demnach sollte der erste Theil seines Werkes von der Einbildungskraft, der zweite von dem Witz als einer besonderen Kraft des Gemüths, der dritte von der Kraft zu dichten handeln. In diesen drei Theilen war also eine allgemeine Poetik angelegt. Der vierte Theil sollte die spezielle Poetik, die Lehre von den verschiedenen Dichtgattungen enthalten. Schliesslich sollte der fünfte Theil von dem höchsten Grade der Vollkommenheit handeln, zu welchem die Seele in dem Punkt der Wohlredenheit hinaufsteigen könne, nämlich dem Erhabenen in den Schriften. Gerade hier versprach Bodmer, etwas völlig Neues geben und Longin verbessern zu können. —

Es war für die fernere Entwickelung der Aesthetik von Bedeutung gewesen, dass man sich bewusst wurde, wie eine besondere, vom begrifflichen Denken wesentlich verschiedene geistige Fähigkeit in der Dichtung zum Ausdruck kommt. Die

---

[1]) Gottsched 253. 255.

Engländer waren es, welche diese Erkenntniss dem französischen Klassizismus gegenüber erneuerten; sie verdankten die Beachtung der Phantasie, wie es scheint, einer weniger als bei den Franzosen unterbrochenen Tradition aus der Periode der Renaissance. Sie gelangten von hier aus zu den Ansichten über Originalität und Genie, welche das ästhetische Denken des 18. Jahrhunderts fernerhin bestimmten. — Dass die schweizerischen Unternehmungen eine vollkommen bewusste Nachahmung der englischen Wochenschriften waren, für welche Addison seine ästhetischen essays schrieb, ist allbekannt. Dennoch sind Bodmer's Gedanken nicht durchaus von den Engländern abhängig. Die wichtige Ansicht von den dichterischen Seelenkräften, die in der Schrift über die Einbildungskraft zum Ausdruck kommt, ist beinahe 30 Jahre früher, als die Schrift David Young's über die Original-Werke. Addison's imagination aber ist noch nicht schöpferische Einbildungskraft. Bei Bodmer liegt ein neuer Nachdruck auf dem schöpferischen Vermögen, der Kraft, in den poetischen Fähigkeiten. War aber dieser Punkt einmal im rechten Lichte gesehen, war der geistige Kernpunkt poetischen Schaffens klar und entschieden auch zum Ausgangspunkte der ästhetischen Reflexion genommen: so war hiermit ein ästhetisches Prinzip gegeben, aus welchem sich die Lehre vom Genie als Folgesatz ergab. Gewiss ist nun Young nicht von Bodmer abhängig; er ist in allen Einzelheiten reicher und eigenthümlicher, als der Züricher Schriftsteller. Aber auch der Grundgedanke Bodmer's zeigt eigene Kunstempfindung und ist demnach ästhetisch-fundamental.

Soviel ich mir einen Begriff von der Persönlichkeit Bodmer's zu machen vermag, ist es vollkommen wahrscheinlich, dass Bodmer in diesem Grundgedanken selbständig war. Man denke nicht an den Verfasser der Noachide, an den etwas preziösen und im Banne seiner eigenen Autorität befangenen Züricher Patriarchen, sondern man stelle sich den jungen Bodmer vor, der, noch in den Zwanzigern stehend, die Diskurse der Maler und die Schrift über die Einbildungskraft herausgab. Wie gelang es diesem Jüngling, Geistesleben um sich her zu erwecken, und einer dumpfen Umgebung begeisterte

Genossen seiner Arbeit zu entringen! Hier wurde selbständig gehandelt, und gewiss auch eigenthümlich gedacht. — Bodmer las und studirte, was ihm an ästhetischer und philosophischer Litteratur zu Händen kam. Er eignete sich an, was zu seinem Zwecke einer schweizerischen Geschmacks- und Sitten-Schöpfung dienlich schien. Desshalb kennt er Addison Wort für Wort, und schreibt ihn in einzelnen Kapiteln seiner Einbildungskraft vollständig aus. Dann scheint erst allmählich, weil er ihm praktisch ferner lag, Bouhours auf ihn gewirkt zu haben, wie 1736 der Briefwechsel über den poetischen Geschmack zeigt. Dann Dubos, Muratori, auch Le Bossu. Indessen in dem Gedanken, welcher seiner Praxis und Theorie gemeinsam zu Grunde lag, in dem Gedanken also von der Bedeutung der poetischen Seelenkräfte, war er nicht Schüler; selbst angenommen, dass es Lehrer gab, von denen dieser Gedanke zu lernen war, so war der junge Bodmer wohl nicht hörig und gelehrig genug, um einen solchen Gedanken in Anderen zu verstehen und von ihnen anzunehmen.

Die Schrift von dem Einflusse und dem Gebrauche der Einbildungskraft ist dem deutschen Philosophen Wolff gewidmet. Wolff's Ausbesserung des Verstandes ermuthige ihn zu seinem Unternehmen der Veredlung des Geschmacks, schreibt Bodmer in der Widmung. Wenn er diess Unternehmen hier theoretisch in der Weise in Angriff nehme, dass er alle Theile der Beredsamkeit zu mathematischer Gewissheit auszuführen versuche: so habe diess nur vermöge Wolff's Leistungen Aussicht auf Erfolg. Vermittelst Wolff's demonstrativischer Art zu philosophiren würden auch die Künste sich auf gewisse Grundsätze bauen lassen. — Wir entnehmen hieraus, dass Wolff's Beispiel anregend auf Bodmer wirkte. Man vergegenwärtige sich die allgemeine Bedeutung, welche das Auftreten dieses Philosophen für das deutsche Geistesleben hatte. Bodmer's Anschreiben ist nach Marburg gerichtet; es enthält heftige Ausfälle gegen die unwürdige Gegnerschaft, deren Verfolgungen die Tage Wolff's verdüstert hat. Vor allem also nimmt der schweizerische Schriftsteller für den unabhängigen Denker, für den Vertreter der Aufklärung Partei. Die beginnende deutsche Aesthetik stellt sich auf die Seite des freien Gedankens,

wie Boileau mit seinem Eintreten für Arnauld und mit seinem arrêt burlesque. Ferner hatte Bodmer allen Grund an Wolff sich anzuschliessen, weil dessen deutsche Schriften sprachlich eine bedeutungsvolle Neuerung darstellten, welche dem entsprach, was Bodmer zu Gunsten des deutschen Elements in der Schweiz zu leisten vorhatte. Man lese die Titel nebeneinander: „Von dem Einflusse und dem Gebrauche der Einbildungs-Kraft; zur Ausbesserung des Geschmacks“ u. s. w., und Wolff's deutsche Logik „Vernünftige Gedanken von den Kräften des menschlichen Verstandes und ihrem richtigen Gebrauche in Erkenntniss der Wahrheit“; Bodmer wollte offenbar bekunden, dass er etwas Aehnliches vorhabe, wie der deutsche Philosoph; inzwischen ist des Letzteren Fassung sprachlich gewandter. — Also persönliche Theilnahme für ein das allgemeine Aufsehen erregendes Schicksal, Eintreten für die Sache der Aufklärung, und die Absicht, deutsche Geisteswissenschaft und Litteratur zu erneuern, verband die Beiden.

Hat aber Wolff's Philosophie auf Bodmer gewirkt? Die einzige Stelle der Schrift über die Einbildungskraft, welche auf den Philosophen im Einzelnen sich bezieht, geht auf seine Moral, „von der Menschen Thun und Lassen“. Diese Schrift lehre uns den Menschen kennen, wie er ist. Die Menschen stellen sich in unabsehbarer Verschiedenheit dar. Schon die Natur hat Unterschiede gestiftet; der immer neue Unterschied der Physiognomien beweist es. Noch weiter geht die künstliche Differenzirung durch Erziehung und Verkehr. Und dennoch giebt es einheitliche Grundzüge der Menschheit; wenn wir sie erblicken, so sagen wir: das ist menschlich, daran erkennen wir den Menschen. Auf diese Grundzüge nun kommt es so gut wie für den Moralisten auch für den Aesthetiker an, insofern ihm an prinzipieller Begründung seiner kritischen Sätze gelegen ist. Bodmer bemächtigt sich, wie schon bemerkt, zu seinen ästhetischen Zwecken des einheitlichen rationalistischen Schema's vom Menschen, und entnimmt dieses der Lehre Wolff's. — Was in Wolff's Philosophie zu einer eigenthümlicheren Beeinflussung der Aesthetik berufen war, nämlich seine logischen Ausführungen, scheint von Bodmer nicht beachtet worden zu sein. An die Wolff'sche Fassung der Begriffe des Deut-

lichen, Undeutlichen, Klaren und Dunkeln knüpften später Baumgarten und Meier an. Da stellte sich heraus, dass Bodmer die innere Verwandtschaft dieser neuen Aesthetik mit seinem eignen Unternehmen nicht zu würdigen verstand. Die Halleschen Gelehrten zwar hielten sich zu den Schweizern. Auch Bodmer nahm eine Zeit lang von allen neuen Schriften Meier's getreulich Notiz, wozu Beharrlichkeit gehörte. Nun erwarten wir, die „Freymüthigen Nachrichten“ müssten in Jubel ausbrechen, wenn die wirklich bedeutende aesthetica Baumgarten's erscheint. Keineswegs; es erfolgt eine magere Anzeige, wie von vielen andern Büchern auch. Skeptisch, ja missmuthig schrieb der Schweizer Kritiker: „Es scheint, dass die Meinung überhand nehmen wolle, der Geschmack sei eine untere Beurtheilungskraft, wodurch wir nur verworren und dunkel erkennen. Nach dieser Bedeutung wird es kein grosses Lob sein, einen solchen Geschmack, der so unsicher ist, zu haben, und es ist kaum der Mühe werth, danach zu streben.“ So aufgefasst wäre die, auf Wolffischer Grundlage entstandene Baumgarten'sche Aesthetik nun schliesslich das gerade Gegentheil von Dem geworden, was Bodmer mit Hilfe der Wolffischen Philosophie hatte leisten wollen. —

Nur in Einem hat auch die Logik Wolff's Bodmer'n einen Anhalt geboten. Es war die wichtigste Unterstützung, die seinem eigenartigen Empfinden zu Theil werden konnte. Der Schweizer fand bei dem deutschen Philosophen den Begriff von der Vorstellung als einer Kraft. „Diejenige Wirkung der Seele, wodurch wir uns bewusst sind, nennen wir einen Gedanken; die einige Kraft der Seele in allen ihren Vermögen ist: die Welt vorzustellen.“ Gelegentlich spricht Wolff auch von Einbildungskraft und Kraft zu erdichten; er definirt letztere als das Zusammensetzen der Theile von verschiedenen Dingen [1]. Aus dieser Definition war nicht viel zu lernen; aber in jenem Kraft-Begriffe spricht eine umfassende und weit zurückreichende Grundansicht sich aus.

Wir erwähnten diese Ansicht bereits bei Leibnitz. Fremde Vollkommenheit erfreut uns als schön, weil sie selbst durch

[1] Menschl. Verst. § 2. Von Gott § 745. 242.

ein Bild zum Theil in uns übergeht; Vollkommenheit aber ist Kraft, folglich die Wahrnehmung des Schönen eine Kraft-Aneignung, welche durch blosse Vorstellung sich vollzieht. Vollkommenheit ist Kraft. Diess hat bei Leibnitz folgenden Sinn. Eine Monade ist um so vollkommener, je deutlicher sie das Universum vorstellt. Ihr höherer und bewusster Antheil am Universalzusammenhange ist ihre Vollkommenheit. Die Seele ist aktiv, ihre Vorstellungen sind gleichsam Räder und Gelenke in dem Triebwerk der harmonia praestabilita.

Wolff akzeptirte keineswegs dieses ganze metaphysische Gewebe, welches die Grundansicht von der Vorstellung als einer Kraft umspinnt [1]). Wohl aber dachte er ebenso über die reale Bedeutung des Vorstellens und insbesondere des deutlichen Denkens. Halten wir uns an diesen, von einer bestimmten metaphysischen Hypothese unabhängigen Kern des Begriffes: dieser ist auch bei Descartes bereits vorhanden. Denn dieser Charakter des Denkens ist bei Descartes ausgeprägt als unbedingtes Vertrauen zur Vernunft und Abstraktion. Durch methodisch gesteigertes, abstraktes Denken nähert er sich der Anschauung Gottes an. So drückt sich bei Descartes das Bewusstsein davon aus, dass die deutliche Erkenntniss des Menschen von unbedingtem, bis in das Metaphysische reichenden Belang sei. Es ist nun aber gerade dieser rationalistische Grundzug des cartesianischen Denkens, welcher in Port-Royal fortwirkte, und welcher auch Boileau's ästhetisches Denken bestimmte. — Bodmer'n scheint dieses Prinzip zunächst in der vorwiegend logischen Fassung Wolff's, und nicht in der metaphysischen Gestaltung Leibnitz' nahegetreten zu sein; Leibnitz zitirt er erst zehn Jahre später, worauf dann freilich dessen Einfluss vorwaltet. —

In Bodmer's Entwurf war also wirklich eine philosophische Begründung der Aesthetik angelegt. Wenn Boileau durch die richtige Auffassung eines Zusammenhangs des Aesthetischen mit dem Denken zu seinem Prinzip der Deutlichkeit gelangt war; so sollte nun das Aesthetische im Zusammenhange mit dem Geistigen überhaupt auf die hervorbringenden

[1]) Von Gott 598.

seelischen Mächte hin untersucht, und sollten hieraus neue Prinzipien gewonnen werden.

Der Entwurf verspricht fünf Theile der Ausführung. Der erste Theil liegt in der Schrift über die Einbildungskraft vor. Der zweite Theil, über den Witz als eine besondere Kraft des Gemüths, blieb aus; vielleicht hatte Wolff's Erwähnung des Witzes unter den verschiedenen Seelenkräften [1]) den Aesthetiker hier zu einer vorläufigen Ankündigung verleitet, für welche ihm dann die eigenen Einfälle fehlten. Im dritten Theile sollte der gute Geschmack in Ansehung aller Dichtgattungen abgehandelt werden; diese Rubrik ist demnach durch den Briefwechsel über den poetischen Geschmack, 1736, ausgefüllt worden. Für den vierten Theil tritt Breitinger's Critische Dichtkunst ein. Endlich mag man den fünften Theil des ursprünglichen Entwurfes in Bodmer's Schrift über das Wunderbare erkennen.

2.

Obwohl unser Aesthetiker den Vortrag allgemeiner Prinzipien versprochen hat, so geräth ihm doch meist das Allgemeine dürftig, und ist oft nur eine kümmerliche Uebersetzung aus dem Englischen. Hingegen gehört sein Interesse dem Detail. Zahlreiche Beispiele, besonders aus deutschen Dichtern, welche, wie erwähnt, durch ihre Schilderungen ihm vorzüglich erscheinen. Unter allen Beschreibungen aber seien die Schilderungen innerer Zustände das ausschliessliche Eigenthum der Poesie; „dass der Schriftsteller das Gemüths-Innere zu schildern vermag, ist der Punkt, der den Schreiber vor dem Maler am meisten erhebt.“ Jede Leidenschaft hat ihre besondere Sprache. Auf diese muss der Dichter merken. Er muss sich selbst beobachten. Hiermit wird er niemals alle Tiefen dieses Bereiches erschöpfen können, und zur Vollkommenheit wird ihn also Erfahrung nicht geleiten. Dennoch muss sie ihm

---

[1]) Von Gott 366.

angerathen werden, und ist in jedem Falle der Erlernung der rhetorischen Figuren vorzuziehen.

Wenn der Renaissance-Dichter Vida, in seiner Poetik zur Summe und Hauptsache gelangt; „hic penitus tibi totum Helicona recludam"; so lehrt er, es reiche nicht aus, die Dinge durch ihr eigenes Licht zu erhellen; auch die Durchführung des Metrums thue es nicht allein. Aber diess sei es: diversa opus est veluti dare versibus ora. Also Onomatopoetik. Nec haec sine mente figurae, fügt er hinzu. — Die eigene Sprache der Leidenschaften, welche Bodmer verlangt, wird sich durch diesen technischen Kunstgriff nicht bewältigen lassen. Die poetische Erfindung wird kein Kunstgeheimniss in Beziehung auf Formgebung sein. Das ganze Geheimniss der Poetik, der mir eigenthümliche Gedanke in dieser Lehre von der Einbildungskraft, so hebt Bodmer an, ist die Vorschrift, „dass der Schreiber niemals schreibe, als wenn er selbst von denen Regungen gerührt wird, die er in den Lesern erregen will" [1]). Eine feurige Einbildungskraft ist das Mittel, die Leidenschaften, welche man schildern will, zuvor in sich selbst zu erwecken. Diess ist der eigentliche Grund, wesshalb Phantasie von so grossem Einfluss und so ausgedehntem Gebrauch in der Dichtkunst ist. Sie soll den poetischen Stoff erzeugen. Der eigenthümliche poetische Stoff aber ist in den Regungen des Gemüths zu finden. Diese nun bringt Phantasie im Dichter nicht abbildlich, sondern ursprünglich und unmittelbar hervor, damit sie dann in empfundenen Dichterworten ihren Ausdruck finden.

Im Vortrag dieses Hauptgedankens schlägt Bodmer kräftige, volle Töne an. Er spricht von dem äussersten Schwung, den sich eine belebte Einbildungskraft geben kann [2]). Der Zustand, in welchem der Dichter sich dann befinde, sei mit dem zu vergleichen, welchen visionäre Sekten gottesdienstlich pflegen. Man nannte solche Sekten Enthusiasten; wir erinnern uns, wie geistvoll Shaftesbury diese Bezeichnung diskutirte. Bodmer benennt mit dem Worte etwas in der Poesie ohne Rückhalt Wünschenswerthes. „Der poetische Enthusiasmus ist die starke Leidenschaft, womit das ganze Gemüth von seinem

---

[1]) Einbildungskraft 117. — [2]) 238.

Gegenstand eingenommen ist." — Luther sagt einmal: „Ich habe kein besser Werk denn den Zorn und Eifer; denn wenn ich wohl dichten, schreiben, beten und predigen will, so muss ich zornig sein; da erfrischt sich mein ganz Geblüt, mein Verstand wird geschärft, und alle unlustigen Gedanken und Anfechtungen weichen." Wenn auch nur ein Funke dieses heiligen Feuers in Bodmer wieder erglühte, so verstehen wir hierdurch die von ihm ausgehende Wirkung. So lange man die Affekte für eine Trübung des geistigen Bereiches ansah, war es nur konsequent, der Poesie die Stellung anzuweisen, die ihr Descartes in jenem Briefe an die Prinzessin Elisabeth anwies. Die Schweizer erwarteten mehr von der Dichtung; sie hegen auch eine höhere und würdigere Auffassung von den poetischen Leidenschaften.

Sagen wir also: in der schweizerischen Aesthetik kam zuerst die Empfindung zu ihrem vollen Rechte; so dass diese Aesthetik sich als ein Vorschritt auf dem Wege darstellt, den die nachklassischen französischen Aesthetiker einschlugen.

Neben dieses vermeintliche Ergebniss stellen wir nun aber einige Sätze des Briefwechsels über den poetischen Geschmack. „Es ist ohne Zweifel, dass das mechanische Systema der Wohlredenheit von der Metaphora, da man das Urtheil über die Werke der Beredsamkeit mit dem Namen des Geschmackes beleget hat, erstlich aufgebracht, und hernach durch das mechanische Systema der cartesianischen Philosophie unterstützet und befestiget worden. Allein der grosse Philosophus von Deutschland, Herr Leibnitz, hat dadurch dass er sein systema harmoniae praestabilitae erfunden, der Empfindung einen tödtlichen Streich angebracht, er hat sie ihres so lange Zeit wider Recht gebrauchten Richter-Amtes entsetzet, und allein zu einer causa ministrante und occasionali des Urtheils der Seele gemacht." — Also: Descartes und seine geschichtliche Umgebung vertreten das Gefühl, Leibnitz und die Schweizer wollen etwas Anderes an seine Stelle setzen. — Es ist zum Erstaunen, dass man diesen Satz sogar bei Danzel ohne Anstoss zitirt findet, als ob sich alles darin Gesagte von selbst verstände und mit der übrigens von den

Schweizern zu gewinnenden Auffassung sich ganz wohl vertrüge. Mir war beim ersten Ueberblick dieser Stelle, als ob der Boden unter meinen Füssen sänke. Ich habe auch den Gegensatz hier so hervorgehoben, wie er mir zuerst als Widerspruch erschien, und bitte den Leser um Geduld, dass er die Dunkelheit des Gegenstandes nicht dem Darsteller zur Last lege. Die Entwirrung dieses Knotens hat Mühe gekostet.

Die Empfindung, welche Bodmer ihres Richteramts in der Aesthetik entsetzen will, ist gar nicht Das, was wir Deutsche unter Gefühl verstehen. Jene Empfindung ist vielmehr das „sentiment“, „Meinung“ oder „Ansicht“; das „je ne sais quoi“ der französischen Aesthetik. Der Geschmack als eine solche Empfindung angenommen, drängt den Grundsatz auf: de gustibus non est disputandum. Damit wäre eine für Kultur und Sitten so sehr zu wünschende Normirung des Geschmackes unmöglich; wonach wir verstehen, wesshalb Bodmer daran liegt, dieser Ansicht einen tödtlichen Streich zu versetzen. — Dass Bodmer für die Lehre vom je ne sais quoi Descartes verantwortlich macht, wüssten wir nicht so leicht mit unserer sonstigen Auffassung zu verschmelzen. Es ist ein Irrthum Bodmer's. Er scheint Descartes nicht selbst gekannt, sondern ihn nach dem Wiederhalle des cartesianischen Schulgeredes beurtheilt zu haben. In der Schrift von den poetischen Gemälden heisst es einmal: „der Scribent — in der Sprache des Herrn Descartes, will den Lesern Bilder von den Dingen in das Gehirn malen“ [1]). Niemand würde diess für eine gerade bei Descartes besonders hervortretende Wendung halten, wenn Bodmer nicht sich auf Descartes dabei beriefe. Cartesianisch kann die Wendung jedoch genannt werden. Die Lehre vom thierisch-menschlichen Körper als einer Maschine war, wie wir wissen, bei Descartes ein Organ seiner höheren Ansicht vom Geistigen, bei den Cartesianern aber gerade durch sich selbst in allen ihren paradoxen Einzelheiten besonders populär. Mechanische Ausdrücke für geistige Vorgänge, z. B. für Sinneswahrnehmung, konnten also Bodmer'n als cartesianisch vorschweben. Was er nun auch schon in der Schrift

---

[1]) 39.

über die Einbildungskraft als machinalische Erklärungen bekämpft, sind solche cartesianischen Nebentheoreme. Diese cartesianischen Nebentheoreme veranlassen ihn, in unserem Satze von dem mechanischen Systema der cartesianischen Philosophie zu reden. Der Salon-Cartesianismus steht z. B. durch Fontenelle wirklich in Verbindung mit der schlafferen Auffassung vom Geschmack; wenn auch mit dem Namen Descartes' selbst nur das strenge hochklassische Prinzip der ästhetischen Deutlichkeit in Verbindung gebracht werden darf.

Nun: das Urtheil der Seele, welches Bodmer mit Hilfe Leibnitzen's in das ästhetische Richteramt einsetzen will. Es soll nicht selbst Empfindung sein; die Empfindung soll in seinem Dienste stehen; es soll spekulativ geartet sein, ein „Urtheil". Bodmer stellt hiermit, in seiner Weise, die Forderung der objektiven Wahrheit. Die Welt ist eine Akademie und der Mensch ein Schüler [1]); soll der Dichter auch keine Unterrichtsbücher verfassen, so soll er doch durch Anschauungen belehren. Ob ein solcher Kern realer Belehrung in der Dichtung enthalten sei, darauf bezieht sich das „Urtheil der Seele". Die Mannigfaltigkeit der Natur — „Tugend und Laster sichtbarlich in ihrer wahren Gestalt" — das Lob des Schöpfers müssen die Seele beschäftigen, wenn sie einen vollen poetischen Eindruck haben soll.

Die Aesthetiker des je ne sais quoi sind von dem Begriffe des unbestimmten sentiment ausgehend dazu gelangt, das Gefühl schlechthin gelten zu lassen. D'Alembert liest in der Akademie 1757 „Betrachtungen über den Gebrauch und Missbrauch der Philosophie in Dingen, die eigentlich für den Geschmack gehören". Er hat gegen die Verbindung philosophischen Geistes mit künstlerischem Sinn nichts einzuwenden; vielmehr sei jener eine Stütze des guten Geschmacks; metaphysische Theoreme jedoch seien der Kenntniss des Schönen durchaus unförderlich.

Auch Bodmer nun giebt der Forderung der Empfindung im Künstlerischen neuen Nachdruck; und er kann andrerseits doch sagen, dass er sie in die zweite Linie der ästhetischen

---

[1]) Einbildungskraft. 1. Absch.

Prinzipien herabsetze. Er giebt dieser Forderung nämlich, erstens, neuen Nachdruck: weil er auf die produktive Empfindung des Künstlers sich bezieht; lässt die Empfindung hingegen, zweitens, nicht gelten, wo sie nur rezeptiv, als prinziplose Kritik oder Geschmack auftritt. Der schweizerische Aesthetiker ahnt die Bedeutung der schöpferischen Mächte des Gemüthes. Er will dieser Bedeutung dadurch gerecht werden, dass er ein Urtheil der Seele annimmt, welches Erdichtungen darauf hin zu prüfen habe, ob sie einen realen, machtvollen und wahrhaftigen Kern in sich enthalten.

Nun lässt sich mit wenigen Worten anschliessen, was aus dem Briefwechsel von der Natur des poetischen Geschmackes hervorhebenswerth erscheint.

Der poetische Geschmack in der für Bodmer zulässigen Form ist ein Urtheil der Seele, oder, wie es im Briefwechsel heisst, eine Kraft des Gemüthes. Das Geschmacks-Urtheil ist eine Angelegenheit der deutlichen Vorstellung; es wird nach gewissen Vernunftgründen und nicht nach einer sinnlichen Empfindung gefällt; dem „mechanischen Systema der Wohlredenheit“ soll ein „systema intellectuale“ gegenübertreten.

Dieser höhere poetische Geschmack ist nicht einem Jeden zueigen und muss spekulativ erzogen werden. Eine gewisse ästhetische Empfänglichkeit, Geschmack als Gefühlssache, gehört zur allgemeinmenschlichen Konstitution „Ich heisse die mechanische Einrichtung des Werkzeuges des Geschmackes natürlich, weil ich voraussetze, dass die Natur selbiges bei allen Menschen nach einerlei Art gemacht.“ Diess allen Menschen Gemeinsame wäre die machinalische Kraft, mittelst deren empfunden, nicht erkannt wird; damit ein ästhetisches Vergnügen entstehe, muss hierzu ein bewusstes Element hinzutreten. In allen Wissenschaften giebt es etliches Allgemeine, worüber das ganze menschliche Geschlecht einerlei Meinung hegt und hegen wird; hiervon hebt sich die besondere und eigenthümliche wissenschaftliche Leistung wie von einem gemeinsamen Boden ab, durch Vernunftschlüsse sich aufbauend. So auch in ästhetischen Dingen. Dass in der Tragödie sich

Mitleid mit dem dargestellten Jammer und Elend regt, ist menschlich-natürlich und eine machinalische Empfindung. Aber nun tritt das Urtheil hinzu, dass man sich getäuscht habe, und nun vermag man sich an den unerfreulichsten Gegenständen zu erfreuen. Aehnlich heisst es einmal in der Schrift über die Einbildungskraft, das ästhetische Vergnügen beruhe auf einem Machtgefühle des Verstandes im Leser und Zuschauer, weil dieser den dargestellten Gegenstand überblicke und den selbst erregten Darsteller übersehe.

3.

Mit der Ausführung seines grossen Entwurfes ging es Bodmern nicht von Statten. Der zweite Theil war weggeblieben; für den dritten ergab sich nach zehn Jahren eine Schrift, die weit ärmer an originalen Zügen ist, als die erste Schrift, über Gebrauch und Einfluss der Einbildungskraft. Hier trat nun der verständige Breitinger ein. Er gab die von Bodmer in Aussicht gestellte Poetik in seiner Critischen Dichtkunst, 1740. Bodmer, der sich vielleicht bewusst war, in einzelnen Einfällen mehr als in vollständiger Systematik leisten zu können, stellte daneben seine Schriften von den poetischen Gemälden und vom Wunderbaren. Breitinger's Dichtkunst und vorher seine Abhandlung über die Gleichnisse erschienen mit Vorreden von Bodmer, Bodmer's poetische Gemälde mit einer Vorrede von Breitinger.

Der Zweck der Poesie ist nach einem Breitinger'schen Ausdruck, den Gedanken ein fühlbares Wesen mitzutheilen [1]). Hierzu dienen Gleichnisse und poetische Gemälde, und hierin gleicht die Poesie der Malerei.

Das Prinzip hat einen zweifachen Inhalt. Die erste in ihm enthaltene Forderung ist, dass Gedanken, Wahrheiten der Gegenstand der Poesie sein sollen. Die zweite, dass sie durch

---

[1]) Gleichn. 113.

die besondere Form der Behandlung zu einer Wirkung auf das Gemüth gebracht werden.

Jene erste Forderung ist den Schweizern mit jeder Form des Klassizismus gemein. Sie ist auch bei ihnen durch die ernstere Auffassung der Aufgabe der Dichtkunst eingegeben. Der Gegensatz zu einer Poesie von sachlichem Inhalte ist die Poesie der Concetti, der Figuren und Redefloskeln. Besteht diese letztere zu Rechte, so ist die Aufgabe der Poesie mit einer flüchtigen Reizung des Witzes, ja vielleicht nur des Gehörsinnes erfüllt. Homer und Milton wollen mehr. Auch die abgezogensten Wahrheiten liegen in dem Bereiche ihrer Mittheilung. Opitz war von den Schweizern für den grössten Poeten Deutschlands erklärt worden; aus dem Grunde, „weil er der grösste Philosophus des Landes gewesen sei.“ Gerade er heisst nun auch, im Gegensatze zu dem italienischen Stile und fremden Zierath z. B. Hoffmannswaldau's: „rein, ungeschminkt, natürlich“ [1]). Hiernach verstehen die Schweizer unter Natürlichkeit den hervortretenden Eindruck einer sachlichen Bedeutsamkeit des Inhalts. „Das poetische Schöne muss natürlich und auf die Wahrheit gegründet sein“ [2]).

Erfüllt von bedeutsamen Wahrheiten haben nun die grossen alten Dichter „auf dasjenige Acht gegeben, was eine gewisse beständige Wirkung auf das Gemüth gethan hatte“ [3]). Sie waren Künstler vor den Regeln und stellten durch diese Beachtung der Wirkung auf das Gemüth die Regeln der Dichtkunst fest. Diese Regeln sind also „eigentlich Kunstgriffe, wodurch die Wahrheit angenehm gemacht wird“ [4]). — Breitinger's Dichtkunst trägt bereits auf dem Titel den Hinweis, dass hier „die poetische Malerei in Absicht auf die Erfindung im Grunde untersucht und mit Beispielen erläutert werden solle“. Die spezifisch-poetische Wirkung soll eben hierin bestehen: durch Gemälde und Gleichnisse die Theilnahme des Gefühls für die vorzutragenden Wahrheiten zu gewinnen. Natürlichkeit und Wahrhaftigkeit des Inhalts war die erste Bedingung eines guten Gedichts; Gleichnisse und Gemälde bezeichnen das, worin

---

[1]) Gleichn. 462. — [2]) Dichtk. 62.
[3]) Vorrede zur Dichtk. — [4]) Dichtk. 12.

der Dichter von der exakten Wiedergabe des Natürlichen abgehen muss, um Dichter zu sein: sie bezeichnen das ideelle Motiv, welches der Dichter dem Stoffe hinzufügt, und auf das seine erfindende Thätigkeit sich bezieht.

Die Schweizer beachten also als das spezifisch Künstlerische der poetischen Darstellung: eine Abweichung von der blossen Nachahmung der Natur. Diese wird nicht nur nebenbei gefordert, etwa wie Batteux' „agréments et enjolivements", sondern als eigentlicher Gegenstand der künstlerischen Erfindung gefasst. Es ist ein idealistisches Motiv in ihrer Auffassung der Dichtkunst. — Das Idealistische der Wendung kündigt sich darin an, dass Bodmer das Wort Idee entschiedener betont, als bisher geschehen war. „Der Scribent ist bemüht, die Phantasie der Leser mit Gedanken anzufüllen; die Phantasie des Lesers ist das Tuch, auf welchem er sein Gemälde aufträgt. Er weiss die Worte so wohl zu vermischen und auszutheilen, zu verbinden, und zu unterscheiden, zu erhöhen und zu verdunkeln, dass ein jeder Gegenstand in der Phantasie seine wahre und natürliche Gestalt gewinnt. Eine Sache, die auf diese Weise mit Worten abgebildet worden, heisst nun mit dem Kunstwort eine Idee, welches auf deutsch nichts anders heisst, als ein Bildniss und Gemälde." Ist hier wiederum nur von Nachahmung der Natur die Rede? Die künstlerische Thätigkeit wird als ein Abbilden der Gegenstände beschrieben. Aber nicht der Gegenstand, sondern der Vorgang, die Thätigkeit des Abbildens beschäftigt hier die ästhetische Ueberlegung. Die Betrachtung geht, nach einem Ausdruck Goethe's, nicht vom Stoffe, sondern von der Form aus. Wo Goethe diese Antithese bildet, soll sie den Gegensatz der idealistischen Kunstauffassung zu den ästhetischen Tendenzen der Franzosen bezeichnen. Man darf einen Keim dieser idealistischen Kunstauffassung in den Worten Bodmer's finden. Er selber stutzt bei dem Wort Idee und lässt es im Druck für das Auge hervortreten. Wäre es wirklich nur, wie er selbst meint, so gebraucht, wie Descartes und jeder französische und englische Schriftsteller es anwendet, so wäre keine Veranlassung, es in dieser Weise hervorzuheben. Man denke, wie farblos das Wort in jener Vorrede Boileau's erscheint: „der

Geist ist angefüllt von Ideen; der Dichter wirkt dadurch, dass er eine von ihnen in helles Licht setzt." Bodmer fühlt und weiss, dass auf die Anwesenheit des Bildes, der Gestalt im ästhetisch schaffenden oder aufnehmenden Subjekt mehr ankommt, als auf das Vorhandensein von Vorstellungen überhaupt. — Nun blicke man von diesem Gebrauch des einen Wortes auf die prinzipielle Hervorhebung des Bildlichen in der künstlerischen Darstellung überhaupt. Sie ist der hauptsächliche Gegenstand der Breitinger'schen Schrift über die Gleichnisse; die erleuchtenden, auszierenden, nachdrücklichen Gleichnisse sollen die Schilderungen der Wohlredenheit und Poesie von blossen Beschreibungen unterscheiden; diese erscheinen als Gegenstand der künstlerischen Absichtlichkeit in der Darstellung. Ferner ist der Gedanke zwar vielleicht nicht der hauptsächliche Gegenstand der Breitinger'schen Dichtkunst, wird aber von ihm, laut Titelblatt, dafür gehalten. Wenn endlich Bodmer im nächstfolgenden Jahre noch ein Wort über Poetik zu sagen hat, so betrifft es eben wiederum „die poetischen Gemälde". Also sind die zitirten Sätze Bodmer's gewiss keine ästhetische Nebenbemerkung. Der Nachdruck, mit dem sie gesagt sind, zeigt, dass Bodmer sich bewusst ist, hier einen ihm vorzüglich werthen Grundgedanken auszusprechen. Er zwängt ihn in vermeintlich cartesianische Form („Idee"), und sprengt wiederum die Form, wenn er das Wort in's Deutsche („Bild oder Gemälde") übersetzt. —

Wenn es sich für die Kunst nur um eine Verschönerung („enjolivements") der natürlichen Dinge handelt, so tritt die Kunst hiermit in den Dienst der geselligen Beziehungen. Sie zivilisirt die menschliche Gesellschaft durch *Comfort*, Schmuck und angenehme Lebensformen. Wenn Kant einmal behauptet, das Schöne interessire (empirisch) nur in der Gesellschaft: so hat er hierbei diese Art von Kunstschönem im Auge; er begründet seinen Satz, ein verlassener Mensch auf einer wüsten Insel werde weder sich noch seine Hütte ausputzen. — Die schweizerischen Aesthetiker haben mit der von ihnen geforderten Verschönerung durch künstlerische Darstellung andere künstlerische Wirkungen im Sinne. Sie können jene zivilisirende, dekorative Kunst nicht meinen, da sie nur von Dicht-

kunst sprechen, und in dieser wiederum die inhaltlich bedeutenden Dichtwerke hervorheben. Sie wollen, dass durch jene Verschönerung die Kunst dem Gemüthe gerecht werde. Von dem ästhetischen Genusse, auf welchen sie sich richten, wäre das Gefühl eines verlassenen Menschen auf einer wüsten Insel nicht ausgeschlossen. Einem solchen Menschen würde ein Gesang Homer's „der Vorwelt silberne Gestalten" heraufführen; ein Gesang Milton's würde ihn in die Betrachtung der überirdischen Dinge versenken; das Schöne der künstlerischen Darstellung würde für sein Gemüth im höchsten Grade werthvoll sein, weil es seine Phantasie einnehmen und über sein persönliches Dasein hinausleiten würde. Die Kunst soll nicht dem Alltäglich-Wirklichen sich anheften, sondern sie soll das Ausserordentliche vor dem Gefühle verwirklichen.

Wenn wir in den Schriften der Schweizer wiederholt einer Beziehung auf die „möglichen Welten" und einer Vertheidigung des Wunderbaren in der Poesie begegnen: so ist die Bedeutung dieser Wendungen, dass das Gefühl des Erhabenen in ihnen zu deutlicherem Bewusstsein kommt, und ihre Kunstauffassung hierdurch noch in einem höheren Sinne zu einer idealistischen wird.

Breitinger entwickelt systematisch das Ausserordentliche in der Kunst, als abstractio imaginationis [1]). Die künstlerische Absicht steigert die darzustellenden Gegenstände vom Alltäglichen zum Ungewöhnlichen, vom Unzulänglichen zum Vollkommenen. Der Dichter stellt eine vollkommenere Ordnung der Begebenheiten dar, ausserordentliche Menschen und ausserordentliche Leidenschaften. Die blosse Idealisirung [2]) wäre eher eine abstractio rationis zu nennen und ist mit der abstractio imaginationis nicht dasselbe. Nach Breitinger besteht die künstlerische Steigerung der Gegenstände darin, dass der Künstler sich nicht an das Wirkliche bindet, sondern das Mögliche in den Bereich seiner Darstellung zieht. Er wählt nicht aus dem Wirklichen; sondern setzt das Mögliche. Die spontane, schaffende Thätigkeit des Künstlers ist anders angesehen,

---

[1]) Dichtk. 8. Absch. — [2]) Dichtk. 265 ff.

als in Erörterungen über Idealisirung. Dass Breitinger sich zu keinem entschiedenen Widerspruch gegen diese Ansicht entschliesst, darf uns nicht irre machen. Er verfährt hierbei nicht sicherer, als wir Bodmer eben verfahren sahen. Er wendet nur ein: Von einer Verbesserung der Natur ist in dem beschriebenen Verfahren des Künstlers nicht die Rede. Denn das Mögliche gehört so gut wie das Wirkliche zur Natur. Wollte es der Künstler nicht als ein Natürliches sehen und darstellen, so würde er eben Unmögliches, nicht aber Mögliches geben. Die Natur ist vollkommen; und das Wirkliche erscheint nur dem Möglichen gegenüber theilweise unvollkommen; wenn wir Jenes nicht in seinem ganzen Umfange und Dieses dagegen in bestimmter uns zusagender Beziehung betrachten. Wenn wir so verfahren, so handeln wir recht, als Künstler; sollen aber nicht, als Kunstrichter, uns vermessen zu sagen, die Kunst verbessere die Natur. — In einer Fabel wird eine vollkommenere Ordnung der Begebenheiten vom Dichter dargestellt, als die Geschichte überliefert [1]). Das heisst: der Dichter bemächtigt sich der in seinem Gegenstande enthaltenen Möglichkeiten, und bringt, indem er sie als wirklich in seine Dichtung einflicht, einen grösseren und schöneren Eindruck hervor, als der historische Bericht des zu Grunde liegenden Ereignisses. Ganz besonders wird der Dichter im Moralischen die Möglichkeiten kennen und darstellen müssen. „Der Mensch ist in Ansehung seiner freien Handlungen, und seiner diessmaligen moralischen Fähigkeiten, bloss zu Mitteldingen, gänzlich aber zu keinen äussersten tüchtig, da seine täglichen Geschäfte und Handlungen von schlechter Erheblichkeit sind, und keinen merklichen Einfluss in den Lauf dieser Welt haben, daher auch Leute von ungemeiner Tugend oder Bosheit sehr selten gefunden werden." „Das eigene Thun der Poesie" wird nun darin bestehen, durch vollkommene Charaktere zu unterrichten, vollkommene Charaktere im Guten wie im Schlimmen. „Da die Unvollkommenheit der moralischen Handlungen von der Vermischung ganz widerwärtiger Neigungen und Begierden, die einander fast immer die Wage halten, entstehet, so

[1]) Dichtk. 278/9.

muss der Poet dieses abwechselnde Gleichgewicht der Regungen nothwendig aufheben, und eine gewisse Begierde, die am geschwindesten zu hohen Verrichtungen hinausschlägt, auf einen solchen Grad erhöhen, dass sie bei einer Person über alle anderen Leidenschaften die Oberhand gewinnt, und in alle Handlungen derselben einfliesst. Auf diese Weise hat Homer den Charakter von dem unerbittlichen und unversöhnlichen Zorn Achilles' durch seine ganze Geschichte auf das künstlichste fortgeführt und bis auf den höchsten Grad der Widersetzlichkeit getrieben" [1]).

„Die möglichen Welten" oder die Welt der Möglichkeiten sind nach den Schweizern das eigentliche Bereich der Einbildungskraft und somit das wahre Reich der Poesie. Hiermit soll als allgemeiner Grundsatz ausgesprochen werden, was Breitinger für den einzelnen Fall der Charakterzeichnung mit ziemlicher Bestimmtheit ausgeführt hat. Man halte fest, was in diesem einzelnen Falle die poetische Einmischung der Möglichkeiten zur Folge hat: den entschiedeneren Ausdruck der poetischen Absicht, und hiermit einen fortreissenden und erhebenden Eindruck der Dichtung. Da ist es nun bedeutsam, dass in einer solchen Wirkung die Einflechtung anderer, höherer *Welten* von unsern Aesthetikern angenommen wird. Wir sollen in der Darstellung des Möglichen keine zufällige, etwa nach Effekt haschende Laune des Dichters erblicken, sondern eine einzige und beispiellose ideelle Leistung. — Die Schweizer entnehmen den Begriff der möglichen Welten der Leibnizischen Philosophie. Wenn Bodmer „das Aufkommen des guten Geschmacks in Deutschland von dem allgemeinen Durchbruche der Leibnizischen Philosophie erwartet" [2]), so meint er den Geschmack an ausserordentlichen und bedeutsamen poetischen Stoffen, deren Behandlung eben in einer Beherrschung der Welt der Möglichkeiten bestehen würde. Die Einbildungskraft ist zunächst „die Schatzmeisterin der Seele, bei welcher die Sinnen ihre gesammelten Bilder in sichere Verwahrung legen" [3]). Die Sinne nun sind in den Umfang der gegenwärtigen, sichtbaren Welt eingeschlossen, welche nicht nothwendig, sondern

[1]) 283. 285. — [2]) Dichtk. Vorrede. — [3]) Gem. 13.

zufällig ist; dagegen „stehen unter der Botmässigkeit der Einbildungskraft auch alle die unzähligen möglichen Welt-Systemata.“ Desshalb „übertrifft die Einbildungskraft alle Zauberer der Welt; sie zieht mit einer mehr als zauberischen Kraft das, so nicht ist, aus dem Stande der Möglichkeit hervor“. Young hat dasselbe Bild vom Zauberer für die Thätigkeit der schöpferischen, genialen Phantasie, ohne sich auf Leibniz' Philosophie zu begründen. —

Bestimmt man die Abgränzung dieser Begriffe mit Breitinger, so ist der Grundsatz von der Nachahmung der Natur mit der Darstellung des Möglichen nicht verlassen. In der That aber verfährt der Künstler nicht nachahmend, sondern ideell erschaffend, wenn er die Welt der Möglichkeiten in seinen Gestalten zum Ausdruck bringt. Denn das Mögliche ist ein ideelles Gebilde. Nur der erfinderische Geist wird aus dem Möglichen Menschen schaffen; zwar wird ihm der Zusammenhang mit wirklich Gesehenem den Stoff zu seinen Gebilden geben; aber das Gebilde selbst, die Gestalt ist das Ergebniss der absichtlichen Richtung des erfinderischen Geistes auf den Ausdruck eines bestimmt erfassten ideellen Motivs.

Desshalb wirkt es überzeugend, wenn Bodmer, „seine“ Lehren vom Verwundersamen vortragend, von der künstlerischen Absicht eines ausserordentlichen Geistes ausgeht. Er giebt seiner Besprechung des Wunderbaren die Form einer Vertheidigung Milton's. „Die Hochachtung gegen diesen erhabenen Geist“ habe ihn zu der Schrift veranlasst. Eine erläuternde Kritik ist im Anschluss an solche Werke wie das verlorene Paradies nothwendig. Denn sie übersteigen weit die Fassungskraft alltäglich gewöhnter Menschen. Ein unendlicher Abstand ist zwischen Mensch und Mensch; diese dem Begriff nach Eine Art spaltet sich eigentlich in sehr viele Arten oder Classen; „die Verschiedenheit der Grade, nach welchen sich die Individua des menschlichen Geschlechtes sowohl in Ansehung des Verstandes als ihrer übrigen Gemüthsgaben von einander entfernen, ist unermesslich“ [1]). An dem einen Ende Leute, die mit dem Menschen nichts weiter als die Gestalt

---

[1]) Wunderb. 7/9.

gemein haben; „an dem obern Ende solche Männer, welche in einem menschlichen Leib über die Natur des Menschen erhoben zu sein scheinen.“ Ein solcher Mann war Newton, ein solcher Milton. Giebt man nun die Werke eines solchen erhabenen Menschen der Beurtheilung des Ersten Besten preis, so wird ein Urtheil herauskommen, wie der vermessene Satz jenes Königs von Castilien, er würde an des Schöpfers Stelle die Schöpfung übersichtlicher eingerichtet haben. In der That ist die Einwendung gegen Milton's Gedicht, er habe zu viel gewagt, wenn er Engel und Geister redend und handelnd auftreten lasse, von keinem grösseren Werthe als dieser Satz. Sie missversteht den Dichter in seiner tiefsten und wahrsten Absicht. Denn dieser wandte sich nicht aus Willkür und Laune zur Darstellung jener höheren Welten. Vielmehr machte er sie zum Gegenstande seines Gedichts, weil er mehr zu sagen hatte, als sich durch Schilderung irdischer Dinge ausdrücken liess. Das Ausserordentliche dieses Menschen und seiner innerlich gehegten Ideen war der Anlass zu der Ausserordentlichkeit des Kunstwerkes und seines Gegenstandes [1]).

Erfüllt von dieser Ansicht über Milton's dichterische Schöpfer-Rechte gelangt nun Bodmer zu entschiedenem Ausdruck der Rechte der Kunst über die Natur. Angenommen, die Schilderungen Milton's wären ein blosses Werk der Einbildung und überstiegen die eigentliche Erkenntnissfähigkeit des Menschen, wie z. B. Voltaire diess behauptete: „so wäre solches in den Rechten der Poesie gegründet, als die vornehmlich mit der Einbildungskraft auf die Einbildungskraft arbeitet.“ Mit Recht verliert der Dichter bei gewissen Gegenständen die Natur fast gänzlich aus dem Gesicht; diese Gegenstände haben dann kein anderes Wesen, als dasjenige, das er ihnen mittheilt [2]). „Milton's Gedicht sei zwar nicht in diesem Falle, insofern die Engel wirkliche Wesen seien; aber doch besitzen diese geistigen Wesen keine körperliche Gestalt; wenn nun der Dichter sie als sichtbar darstellt, so thut er dieses mittelst einer Art Schöpfung, die der Poesie eigen ist.“ „Die Operation des Poeten ist hierbei dieselbe, nach welcher Dinge, die allein

---

[1]) 10/11. — [2]) 14/15.

möglich sind, aus diesem Stand in den Stand der Wirklichkeit hinübergebracht werden" [1]).

Wir vermögen nun das *Ausserordentliche* der Schweizer von dem *Neuen* der Engländer deutlich zu unterscheiden. Der systematische Breitinger entwickelt das Wunderbare aus dem Neuen. Er stellt in seinem Abschnitt „Von dem Neuen", als sich gegenseitig erläuternd nebeneinander: das Neue und Ungemeine, oder: das Neue, Ungewohnte, Seltsame und Ausserordentliche. Er nennt die Neuheit eine Mutter des Wunderbaren. Er sagt, dass das Neue und Ungemeine die einzige Quelle des Ergötzens sei, welches die Poesie hervorbringe, und begreift dabei „unter diesem Titel des Neuen alles dasjenige, was nicht durch den täglichen Gebrauch und Umgang bekannt und gewohnt, und daher auch in dem Wahne der Menschen gering und verächtlich worden ist; je neuer, je unbekannter, je unerwarteter eine Vorstellung ist, desto grösser muss auch das Ergötzen sein: nun aber kann nichts Neueres sein, als das Wunderbare, das uns durch das blosse Ansehen entzückt und mit Verwunderung anfüllet, und folglich ist auch nichts angenehmer." „Das poetische Schöne ist ein hell leuchtender Strahl des Wahren, welcher mit solcher Kraft auf die Sinnen und das Gemüth eindringt, dass wir uns nicht erwehren können, so schwer die Achtlosigkeit auf uns liegt, denselben zu fühlen" [2]). Dieser Erklärung gemäss, wird das Wunderbare der höchste Grad des poetisch Schönen sein. Das Wunderbare muss, lehrt Breitinger, zwar auf die Wahrheit sich begründen, legt aber den Schein des Wahren ab, um durch die Verkleidung in eine fremde Masse das Wahre den achtlosen Menschen beliebter zu machen. Hierdurch unterscheidet es sich vom Neuen; in diesem herrscht dem Scheine nach das Wahre über das Falsche, im Wunderbaren hat der Schein des Falschen die Oberhand über das Wahre. „Die Dichter sind dem älteren Brutus gleich, der seine höheren Absichten unter einem Anschein des Wahnsinns verbarg" [3]). — Der Reiz des Neuen, wie z. B. Burke ihn lehrt, konnte hinreichend durch eine Berufung auf das Ueberraschende der Eindrücke der Natur erläutert werden. Brei-

[1]) 32. — [2]) Dichtk. 110/2. — [3]) Dichtk. 130/1.

tinger nun denkt von dem poetisch Schönen höher, als von allen Eindrücken der Sichtbarkeit [1]). Obgleich er das gleiche Wort wie die Engländer gebraucht, schwebt ihm doch auch schon unter diesem Begriffe des Neuen das Neue der Kunst und nicht der Natur vor. Dem entsprechend versteht er mit Bodmer unter dem Wunderbaren das Ausserordentliche der poetischen Erfindung, als den Ausdruck höherer ideeller Absichten und eines erhabenen Gemüths. —

Die Schweizer empfanden in mehreren Beziehungen original. Diess aus ihren Schriften darzustellen, ist dadurch erschwert, dass sie weder als Denker noch als Schriftsteller sich völlig sicher fühlen, demnach nicht eher ruhen, bis sie für ihre ästhetische Ansicht eine Formel gefunden haben, welche mit den Prinzipien der französischen, englischen und italienischen Autoritäten übereinstimmt. Sie sind daher allerdings in dem grösseren Theil ihrer Schriften abhängig. Indessen wird durch alle diese Abhängigkeiten, ihre schriftstellerische Unsicherheit und die Wandlungen im Ausdruck ihrer Ansichten die Thatsache eines eigenthümlichen Gehaltes nicht aufgehoben. Bodmer geht von der poetisch produktiven Kraft des Gemüthes aus, und nicht von dem rezeptiven Gefühl. Er und Breitinger sind bestimmt von dem Eindrucke des ideell Ausserordentlichen gewisser Kunstwerke, nicht von einem Wohlgefallen am Natürlichen schlechthin. Man könnte annehmen, dass gerade eine gewisse Aermlichkeit und Nüchternheit ihrer bürgerlichen und menschlichen Lebenslage ihnen ihre Empfindung für die Kunst als eine Sehnsucht nach Erhebung aus dem Alltäglichen eingegeben habe. — Nun gab wiederum gerade die schweizerische Landschaft dieser Sehnsucht nach dem Erhabenen ein Gegenbild in der Natur. Rousseau entdeckte in der Natur das Urbild eines innermenschlichen Ideals. Wie Rousseau's Naturgefühl anderen Inhalt und mehr Bedeutung hat, als das Naturgefühl der beschreibenden Dichter: so unterscheiden sich die Schweizer von den Aesthetikern der délicatesse.

---

[1]) Dichtk. 120/2.

4.

Sulzer's Theorie der schönen Künste stellt in breiter Entfaltung die Ergebnisse der schweizerischen Anregungen für die ästhetische Kultur dar. Diess Buch bezeichnet zugleich den ästhetischen Zustand, welchen der junge Goethe bei seinem Auftreten vorfand. Goethe rezensirt Sulzer in den Frankfurter gelehrten Anzeigen 1772 im Ganzen streng, den gesondert erscheinenden Artikel „schöne Künste" sogar abfällig. Später, in Rom, ist Sulzer noch nicht vergessen. „Will das Gespräch ausgehen, so wird, nach Hackert's Vermächtniss, in Sulzer's Theorie gelesen, und wenn man gleich von einem höheren Standpunkte mit diesem Werke nicht ganz zufrieden sein kann, so bemerkt man doch mit Vergnügen den guten Einfluss auf Personen, die auf einer mittleren Stufe der Bildung stehen" [1]).

Diese Aesthetik ist wiederum einer der Endpunkte, zu welchen meine Darstellung sich hinbewegt. Inzwischen hat sich, seit den Bodmer-Breitinger'schen Schriften, viel Neues und Wichtiges auf ästhetischem Gebiete zugetragen. Sulzer kennt Home und Diderot; er erwähnt Baumgarten und Lessing; er hat von Winckelmann gelernt und ist von der Denkweise Rousseau's in Hauptsächlichem bestimmt. Wie aber die Tendenzen dieses Letzteren mit den Bestrebungen Bodmer's die Richtung gemein haben, so ist auch Sulzer nirgends den schweizerischen Grundansichten untreu geworden.

Er denkt zunächst von der praktischen Bedeutung der Aesthetik ähnlich, als Bodmer diess bei seinem Auftreten aussprach. Die Diskurse der Maler sollten die Tugend und den Geschmack in den Schweizer Bergen einführen. Sulzer hält es für die Aufgabe des Aesthetikers, den Werth des ästhetischen Stoffes sittlich abzuschätzen [2]). „Wollt ihr wissen, ob ein Werk kunstmässig sei, so fragt den Künstler darüber; verlangt ihr aber zu wissen, ob es zum öffentlichen, oder zum Privatgebrauch nach dem Endzweck der Künste schätzbar sei, so fragt den Kenner" [3]). Der Kunstrichter soll Beides

---

[1]) Ital. R. Nov. 1786. — [2]) Art. Aesthetisch.
[3]) Art. Kenner, Kunstrichter.

beachten. Auf höheren Gehalt der Kunstwerke zu dringen, darin besteht nach Sulzer das Verdienst der Aesthetik an sich, aber auch ihr für die Kunst produktiver Werth. „Die Absicht dieses Werkes ist nicht, die schönen Künste in der Gestalt zu zeigen, die sie wirklich haben, sondern diejenige merkbar zu machen, die sie haben können; wir sehen hier mehr auf das Mögliche, als auf das Wirkliche“ [1]). Die sittliche Aufgabe der Kunst ist in grossem Sinne erfasst. Sulzer bringt Beispiele, welche die kleinbürgerlichen Neigungen der Züricher weit hinter sich lassen; er war nicht umsonst der Zuschauer grosser historischer Begebenheiten gewesen; er hatte offenen Auges die Erscheinung Friedrichs des Zweiten auf sich wirken lassen. Wenn er der Baukunst einen Einfluss auf Sitten und Denkungsart des Volkes zuschreibt, so durfte er dabei den Blick auf manchen Baudenkmälern Berlins und auf dem Sanssouci des grossen Königs ruhen lassen. Keineswegs aber legte, was er gerade vor Augen sah, seinen höheren Tendenzen Fesseln an; es zeigte ihm nur die Möglichkeit, wie zu Bedeutendem fernerhin zu gelangen sei. „Man betrachte mit einigem Nachdenken unsere Gebäude und Wohnungen, unsere Gärten, alles um uns, woran die schönen Künste ihren Antheil haben, und sage dann, ob der tägliche Gebrauch aller dieser Dinge, in irgend einem Menschen Erhöhung seines Geschmacks, Erhebung seiner Sinnes- und Gemüthsart bewirken könne? In diesem Gesichtspunkte betrachtet, wird Rousseau in seinem Unwillen gegen die schönen Künste den Beifall der Vernunft behalten“ [2]). Nur aber will Sulzer, dass der Zwiespalt zwischen dem Ideal und den Künsten nicht durch eine Verwerfung, sondern durch eine Veredlung der letzteren überbrückt werde. „Du selbst, besserer Diogenes unter den neueren Griechen, verehrungs- und bewunderungswürdiger Rousseau, hättest den Musen erst alles zurückgeben sollen, was du ihnen schuldig bist, ehe du deine öffentliche Anklage gegen sie vorbrachtest.“ — Der dem Menschen angeborene Hang zur Sinnlichkeit wird durch die Kunst zur Erhöhung seiner Sinnesart angewendet. Wenn Sulzer die Wahl künstlerischer Gegen-

---

[1]) A. Bildhauerkunst. — [2]) A. Schöne Künste.

stände verlangt, „die auf die Vorstellungs- und Begehrungskräfte einen vortheilhaften Eindruck machen“, so versteht er den Vortheil des Menschen so wie dieser Satz es angiebt: Veredlung durch künstlerische Sinnlichkeit. Weil sie diese Seite des menschlichen Wesens beachtet, zeigt Aesthetik der Philosophie den Weg zur völligen Herrschaft über den Menschen [1]).

Sulzer verspricht sich viel für die Veredlung eines Volkes vom Drama. Er verweist auf dessen ursprüngliche Formen und beruft sich auf volksthümliche Fest- und Schauspiele der Schweiz [2]). Aehnlich wie Rousseau in dem Briefe an d'Alembert, welche Schrift Sulzer kennt und anführt [3]). Im Zusammenhange mit dieser Wendung zum Volksthümlichen und Festartigen dürfte ein merkwürdiger Vorschlag stehen. Der Aesthetiker verlangt „die Tragödie oder das hohe Drama mit freudigem Ausgange“ verwirklicht zu sehen [4]). Ein seelenvoller Gedanke! Der Mensch ist so weit Mensch, als er besonnener, hoher und edler Freude fähig ist. Diess Ideal werde der Natur abgewonnen; diess in einem künstlerischen Spiele verwirklicht, an welchem, festlich froh erregt, eine ganze Volksgemeinde sich betheiligt. Ein solches Kunstwerk steht vor den Blicken Rousseau's und Sulzer's; beide lassen sich durch sympathetische Erinnerung an Eindrücke der schweizerischen Heimath zu dieser Ahnung leiten. — Bei Sulzer entspricht jenem Gedanken eine ernstere Schätzung der Oper: als deren Eigenart lange Zeit der freudige Ausgang galt. Er sah hier die Möglichkeit einer unvergleichlichen künstlerischen Wirkung. „Die Oper kann das Grösste und Wichtigste aller dramatischen Schauspiele sein, weil darin alle schönen Künste ihre Kräfte vereinigen: aber eben dieses Schauspiel beweist den Leichtsinn der Neueren, die in demselben alle diese Künste zugleich erniedrigt und verächtlich gemacht haben“ [5]). An die Bedeutung erinnernd, welche die „Musik“ bei den Griechen hat, hofft er, die Würde der neueren Musik durch eine Verbindung mit edler Dichtkunst hergestellt zu sehen [6]): denn in

---

[1]) Ebenda. — [2]) A. Schauspiele. — [3]) A. Schöne Künste.
[4]) A. Freude. — [5]) A. Oper. — [6]) A. Musik.

den modernen Konzerten werde sie ebensowenig gewahrt, als in der modischen Oper.

Wir sehen: dieser Aesthetiker zeigt echten künstlerischen Sinn ganz in dem Maasse, als er hohe ethische Ansprüche an die Kunst stellt. Eine Aesthetik, welche sich nicht auf die besonderen Fälle, auf die künstlerischen Thatsachen, begründete und bezöge, wäre nach Sulzer's Ausdruck blosser Wortkram.[1]) In seinem Sinne wird durch jenen Ausspruch, den Inhalt der Kunstwerke ethisch zu bestimmen, doch die Autonomie des Aesthetischen nicht eigentlich geleugnet. Sondern ein Kunstwerk wird nach seiner Lehre zugleich ästhetisch und ethisch vollkommen dadurch, dass es wahrhaftigen, seelischen Inhalt hat. — Sulzer sagt: die Werke der Kunst müssen dieselbe Stimmung haben, als die verfeinerten Sitten[2]). Welche Sitten sind gemeint? Etwa die gerade geltende Konvention? Diese sollte dem Kunstwerk als Norm aufgezwungen werden? Gewiss nicht. Sondern was wirklich als verfeinerte Sitte sich in der allgemeinen Achtung befestigen soll, muss durch die Künste unterstützt sein. Das Edle der Sitte wird durch die Künste selber mitbestimmt. Das Sittliche ist nach Sulzer's Sprachgebrauch ein Bestandtheil künstlerischer Wirkungen; er sagt einmal: „es gehöre weit mehr dazu, durch das Sittliche als durch das Leidenschaftliche zu wirken“[3]). Hier liegt die Anschauung zum Grunde, dass das Sittliche ebenso wie das Leidenschaftliche, die veredelte Sinnesart ebenso wie die Sinnlichkeit, der Gegenstand des künstlerischen Ausdrucks sei. Wenn nun die Kunst Sinnlichkeit zu sittlich edler Sinnesart gestaltet, so bringt sie selbst das Ethische aus dem Aesthetischen hervor. — Wenn man andrerseits Sulzer nach Regeln künstlerischer Formgebung fragt, so wird er davor warnen, zur Erreichung solcher Regeln nur am Aeusseren zu haften. „Die Form ist zufällig und unsrer Wahl überlassen, wenn nur die Materie gross, und die Form nicht widersprechend ist“[4]). Nach ihm hatten die Franzosen hierin gefehlt; nur die Schreibart beachtend, hätten sie das Materielle des Werks

---

[1]) A. Aesthetik. — [2]) A. Natürlich. — [3]) A. Sittlich.
[4]) A. Die Alten.

wie eine Nebensache betrachtet. Er wird wie Goethe festsetzen: „wenn's euch Ernst ist, was zu sagen!“ Er sagt: „wer sicher sein will gut zu schreiben, muss seines Charakters gewiss sein“ [1]).

Der ideelle Gehalt, wie wir nach Schiller sagen würden, ist das zugleich ethische und ästhetische Prinzip der Kunstansichten Sulzer's. Er ist damit über das didaktische Prinzip in der Aesthetik hinausgegangen. „In dem ganzen Faden der Geschichte der Ilias liegt wenig Lehrreiches; die wahre sittliche Kraft dieser Epopöe liegt in den Handlungen und der Sinnesart der Personen“ [2]). Dieselbe Denkweise ergiebt ein andermal den Satz: „Das Interessante der Handlung muss nicht im Aeusserlichen derselben, sondern in dem, was zum Geist und zum innern Charakter der Sachen gehört, gesucht werden“ [3]. — Dementsprechend erklärt Sulzer: „Der Hauptcharakter des Tragischen besteht in der inneren Grösse, oder Wichtigkeit der vorgestellten Gegenstände“ [4]). Damit ist zugleich „jede vorzügliche Grösse der Seele,“ und auch die politisch historische Bedeutsamkeit der dargestellten Ereignisse gemeint. Der Dichter gebe die Leidenschaften, wie jener Vater das Bündel Pfeile seinen Söhnen gab [5]). Dann wird das Gemüth, nach Sulzer's Worten, mit starken Schlägen angegriffen [6]), und wir selbst werden durch solche Eindrücke stark [7]). Das ist die Eine Seite dieser Lehre. Aber damit verbindet sich bei Sulzer die alte Lehre des Aristoteles und der älteren französischen Poetik, dass die Tragödie Personen von hohem Range darzustellen habe; er polemisirt gegen das bürgerliche Trauerspiel; er verlangt, in etwas kenntlicherem Zusammenhange mit dem besseren Theile seiner ästhetischen Ansichten, die Darstellung von öffentlichen, ein ganzes Volk beschäftigenden Angelegenheiten im Trauerspiel. Hier charakterisirt sich Sulzer als Enzyklopädist der Aesthetik: er sucht allen ihm zukommenden Anregungen der bisherigen ästhetischen Litteratur gerecht zu werden. Er ist kein ursprünglicher Denker; seine Gedanken

---

[1]) A. Styl. — [2]) A. Heldengedicht. — [3]) A. Handlung.
[4]) A. Tragisch. — [5]) A. Leidenschaft. — [6]) A. Erhaben.
[7]) A. Tragödie.

prägen nicht eben persönliche Eigenart aus. Aber einige Grundanschauungen, welche in grossem Zusammenhange die ganze Enzyklopädie durchziehen, zeigen, ein wie hoher Grad ästhetischer Kultur dem mittleren Talente zu jener Zeit in Deutschland erreichbar war.

„Ein Professor der Beredsamkeit fragte einmal Rousseau um das Geheimniss seiner ausserordentlichen Erfolge. Ich habe weiter kein Geheimniss und keine Regel, antwortete Dieser, als dass ich nichts behaupte, als das, von dem ich selbst lebhaft überzeugt bin, und nichts äussere, als was ich bei jeder Sache wirklich empfinde“ [1]). Rousseau ist hier als Schriftsteller zitirt; seine Schreibweise gilt Sulzern für exemplarisch [2]). — Kunst ist Ausdruck. Sulzer ist sich deutlicher als die älteren Schweizer bewusst, dass diese seine Auffassung vom Wesen der Kunst mit der Formel von der Nachahmung der Natur nicht mehr übereinstimme. „Die zeichnenden Künste scheinen die einzigen zu sein, die aus Nachahmung der Natur entstanden sind. Aber Beredsamkeit, Dichtkunst, Musik und Tanz sind offenbar aus der Fülle lebhafter Empfindungen entstanden, und der Begierde sie zu äussern, sich selbst und andere darin zu unterhalten.“ Hiermit ist nun erklärt, dass der Mensch und nicht die Natur der Mittelpunkt der Kunst sei.

Ein Kunstwerk ist erstens der entsprechende Ausdruck eines bedeutenden Gegenstandes. Es ist zweitens der unmittelbare Ausdruck eines bewegten Gemüthes. Beide Ansichten stehen bei Sulzer nebeneinander. Gehören sie vielleicht innerlich zusammen? Ist es vielleicht gerade das wahrhaftig sich äussernde, tief bewegte Gemüth, welches für jeden Gegenstand das rechte Wort findet? —

Das Kunstwerk ist der entsprechende Ausdruck für den Gegenstand. Der Gegenstand muss sich im Kunstwerk so darstellen, wie ein Mensch, bei dem Alles wohl übereinstimmt, Aussehen und Haltung, Thun und Reden, das Bewusste und das Unwillkürliche. In einer solchen Darstellung kommt das Zufällige mit dem Wesentlichen überein; der Gegenstand zeigt

[1]) A. Stark. — [2]) A. Schönheit. Erhaben.

sich als das, was er sein soll, in seiner Vollkommenheit. Diess, das Wesentliche, das Vollkommene hat der Künstler zunächst festzustellen; um ihm dann das Gewand des Angenehmen zu geben [1]).

Gehen wir dagegen vom Gemüth aus, und verlangen also von der Kunst vor allem Ausdruck des Gemüths: so ist in dieser Beziehung die Musik der Typus der Kunst. „Der Ausdruck ist die Seele der Musik,“ heisst es bei Sulzer. „Ohne ihn ist sie bloss ein müssiges Spielwerk; durch ihn wird sie zur nachdrücklichsten Rede, die unwiderstehlich auf unser Herz wirkt.“ Sie ahmt das Schmachten und Seufzen eines bewegten Herzens nach. Sie darf hingegen nicht äusserlich veranlasste Geräusche, Donner und dergleichen, nachahmen. Sulzer giebt hierfür als Grund an, nur Jenes, nicht aber Dieses sei eigentlich Ton. Wirklich aber bestimmt ihn zu dieser Festsetzung das richtige Gefühl für die seelische Eigenart der Musik [2]).

Die schönen Künste im Allgemeinen sollen den Gegenständen unsrer Vorstellung sinnliche Kraft einprägen, die Dichtkunst den Vorstellungen, die unter den Ausdruck der Rede fallen, nach Beschaffenheit der Absicht den höchsten Grad der sinnlichen Kraft geben. „Die Hauptabsicht der schönen Künste geht auf Erweckung lebhafter Vorstellungen, die dauerhafte und zugleich nützliche Eindrücke auf die Gemüther der Menschen machen. Unter diesen Vorstellungen sind ohne Zweifel diejenigen Hauptwahrheiten, die uns auf der einen Seite die wahren moralischen Verhältnisse des Menschen richtig und deutlich abzeichnen, auf der andern Seite die richtigsten Regeln für unser Thun und Lassen angeben, die nützlichsten und zugleich die wichtigsten. Eine bloss spekulative Kenntniss dieser Wahrheiten ist von geringem Nutzen, sie müssen dergestalt mit dem sinnlichen Gefühl verbunden werden, dass wir die Widersprüche gegen dieselben, nicht als Fehler des Urtheils ansehen, sondern als Zerrüttungen der Empfindung fühlen. Nur die Wahrheiten, die man so empfindet, haben Einfluss auf unsre Handlungen. — Also muss

---

[1]) A. Angemessen, Angenehm, Vollkommenheit.

[2]) A. Musik, Aehnlichkeit.

die Wahrheit, die der Leitfaden unsres sittlichen Denkens und Handelns sein soll, sich in uns, als eine Folge der Empfindungen äussern. Dieses aber geschieht nur alsdann, wenn wir lebhafte und richtige Gemälde von den sittlichen Verhältnissen des Menschen und den mannigfaltigen Auftritten des Lebens vor Augen haben, und die darin liegenden allgemeinen Wahrheiten als in Beispielen anschauend erkennen." So versteht Sulzer die Aufgabe der Kunst, „das Allgemeine durch das Besondere sinnlich vorzutragen" [1]).

Der Aesthetiker hebt das Fortreissende der genialen Dichtkunst besonders hervor. Es besteht unabhängig von den Regeln. Die glücklich erhitzte Einbildungskraft sehe insgemein in Werken des Geschmacks mehr und besser als die Vernunft selbst. Es gebe zwar eine Theorie des Kunstwerks, aus welcher die Regeln folgen, die der gute Künstler beobachtet: „aber diese Theorie kann so eingewickelt in dem Kopf des guten Künstlers liegen, dass er, ohne sich dessen deutlich bewusst zu sein, ihr zufolge handelt." Sulzer verspottet hier und da die Sucht nach Regeln. „Es fehlt wenig daran, dass einige Neuere nicht zur Regel machen, die Epopöe müsse vierundzwanzig Gesänge haben. Hätte nur die Aeneis so viel, so wäre die Regel vermuthlich da." Er ist trotzdem davon überzeugt, dass Regelmässigkeit dem Kunstwerk nothwendig sei. „Die Einbildungskraft muss von höheren Gaben regiert werden." Desshalb richtet er gegen Goethe's Götz eine kritische Anmerkung: ‚mehr Werke dieser Art sind unerwünscht; sonst geht die Kunst des Sophokles verloren'. Er wird im Drama die „zufälligen Einheiten" nicht als unumgänglichen Kanon gelten lassen. Aber die Forderung der Einheit, lehrt er, habe ihren guten Grund. Einheit sei dasjenige, wodurch wir uns viele Dinge als Theile eines Dinges vorstellen. Das Kunstwerk aber müsse ein bestimmtes Wesen haben, wodurch es zu Einem Dinge wird: im Grunde sei diess der Idealbegriff von dem Gegenstande, nach welchem der Künstler sein Werk ausarbeite [2]).

---

[1]) A. Schöne Künste, Dichtkunst, Denkspruch, Allgemein.

[2]) A. Anordnung, Regeln, die Alten, Scene, Einheit.

Hiernach nun wäre ein tiefer Einblick in das Wesen der Dinge ein Bestandtheil des künstlerischen Schaffens. Die erste Anlage zu dem Genie des Künstlers ist eine vorzüglich starke Empfindsamkeit. Die künstlerische Begeisterung besteht, ihrem subjektiven Inhalte nach, darin, dass die Seele ganz Gefühl wird. Die nur aufnehmende Vorstellungskraft ist gelähmt; das Mögliche erscheint als wirklich. Richtet sich nun aber, von solcher Begeisterung erfüllt, der Dichter auf einen darzustellenden Gegenstand, so theilt der ausserordentliche innere Zustand seiner Vorstellungskraft ein ungewöhnliches Vermögen mit, und der Gegenstand erscheint wunderbar erhellt. In Beziehung auf diesen Vorgang kann Sulzer sagen: „in der Seele des Mannes von Genie herrscht ein heller Tag, ein volles Licht, das ihm jeden Gegenstand wie ein nahe vor Augen liegendes und wohl erleuchtetes Gemälde vorstellt.“ Die höchste Wirkung der Kunst liegt in der Anschauung, dem „Ansehen“ nach Sulzer's Sprachgebrauch. „Man sehe, in welche Entzückung Winckelmann über das Ansehen eines blossen Rumpfes geräth, und erkenne daraus die Wichtigkeit des Ansehens“ [2]).

Diess ist nun ein Gedanke, der so, wie er hier ausgesprochen wird, aus den bisher uns bekannt gewordenen ästhetischen Ansichten der Franzosen, Engländer und Schweizer sich nicht ergeben würde. Er weist auf die Entwickelung, welche vor Sulzer's Enzyklopädie in der deutschen Aesthetik sich vollzogen hatte.

---

[1]) A. Künstler, Begeisterung, Genie, Ansehen.

2. Kapitel.

Italienische Aesthetiker. — Theorien der Musik.

1.

Zu Anfang des achtzehnten Jahrhunderts sind alle Völker, welche aus eigner Kraft am Werke der Kultur mitarbeiten wollen, dem französischen Geiste gegenüber im Stande der Nothwehr. Die präzisen Formen und Formeln der französischen Zivilisation drängen sich auf, wo überhaupt nach solchen Formen gesucht wird; das Bewusstsein von nationaler oder persönlicher Eigenart sieht sich zur Polemik gegen sie gezwungen. Desshalb kündigen sich zu dieser Zeit Bemühungen um Kultur überall wenigstens zum Theil als Protest gegen französisches Wesen an; besonders deutlich in den ästhetisch-kritischen Schriften, in welchen ein wichtiger Bestandtheil jener Bemühungen sich darstellt.

Der Vorgang vollzieht sich am machtvollsten in England. Hier ist, unterstützt von den Siegen auf politischem Gebiete, das Bewusstsein der Eigenart sehr bald stark genug, um eine eigentliche Polemik unnöthig werden zu lassen. Was man im französischen Klassizismus für richtig erkennt, wird übernommen; das Bessere, Eigene mit Sicherheit daneben ausgesprochen; die besonderen Zivilisationsformen des klassischen Geistes mit ruhiger Ueberlegenheit abgewiesen. So fanden wir es bei Shaftesbury, Addison, Home. — An diese so bestimmt sich aussprechende Geistesrichtung der Britten schliessen

sich Schweizer, Italiener, Deutsche an, wenn sie den Entschluss gefasst haben, sich für geistig mündig zu erklären.

Ein Wort des père Bouhours sprach die Prätensionen des französischen Geistes verletzend aus. Er hatte den esprit für einen ausschliesslichen nationalen Vorzug der Franzosen erklärt. Niemand dürfte diess Wort lebhafter und witziger bekämpft haben als Thomasius, in seinem Aufsehen erregenden deutschen Vorlesungsprogramm über die Nachahmung der Franzosen, 1687. Gegen Bouhours wendet sich nun auch (1702) in einer eigenen Schrift der Italiener Orsi; gegen Bouhours wendet sich Fontanini, wenn er seine eloquenza italiana dem Marchese Orsi widmet; gegen ihn in erster Linie glaubt Muratori die Italiener vertheidigen zu müssen [1]). Muratori hat Einwendungen auch gegen die eigentlichen französischen Klassiker vorzubringen; es klingt beinahe hämisch, wenn er von „varj pensieri del Racine e di Cornelio poco applauditi" spricht. Den wichtigen Einwand gegen die französische Tragödie, dass sie die Antike nach einem eigenmächtig angenommenen Muster zugeschnitten habe, sprechen die Italiener mit Entschiedenheit aus: „vestano i Greci del tutto in maschera" [2]).

Wo nun aber, wie in diesen Schriften, die Auflehnung noch Aufwand an Spott oder Zorn erfordert, da ist noch Abhängigkeit vorhanden. Thomasius empfiehlt in seinem Programm die Nachahmung der Franzosen; er tadelt nur, dass diese bis jetzt ungeschickt versucht worden sei; „wir müssen mit unserer Nachahmung das rechte Pflöckchen nicht getroffen haben". Muratori ist überall in seinen Erörterungen, wie das Falsche neben dem Wahren zur poetischen Wirkung beitrage [3]), gerade von Bouhours abhängig; wäre er es nicht, so hätte der Gedanke, den er hier hegt, sich weniger künstlich sagen lassen. Bei Fontanini erscheint unmittelbar neben seinen Angriffen auf Bouhours ein „corpo dell' eloquenza"; das auffallende Wort und der ihm zu Grunde liegende, mit

---

[1]) Perf. poesia, pref. — 1. Buch, 3. Kap.

[2]) Martello, della trag. ant. e mod.

[3]) Perf. poes. 1, 9.

Bodmer zu reden „machinalische“ Begriff weist auf die französische Denkweise und insbesondere auf das Bouhours'sche „corps des pensées“ als Ursprung zurück.

Der Zusammenhang der Italiener mit den Engländern erscheint durch Conti vermittelt. Conti, in Verkehr mit der ganzen litterarischen Welt — er ist es, mit dem Bodmer den Briefwechsel über den poetischen Geschmack führt — ist selbst in England gewesen und hat einen ausserordentlichen Eindruck von dem dortigen Leben empfangen. Er sagt seinen Landsleuten, dass Wissenschaften und Künste dort in reichster Blüthe stehen. In London hat er Newton seine Physik öffentlich vortragen hören, und ist voller Bewunderung für die von ihm angestellten Experimente. Er lobt die englische Sprache; er erklärt sich, nach dem Vorbild der Engländer, für reimlose Poesie. Milton beginnt er in das Italienische zu übersetzen; diesem Gedichte mangle nichts, als nur diess, dass es das kosmische System nicht nach den Prinzipien Newton's beschreibe. Shakespeare's Julius Cäsar veranlasst ihn zur eigenen Behandlung desselben Gegenstands; er hebt an seinem Trauerspiel dessen strenge Wahrhaftigkeit hervor, und weist darauf hin, dass es an mehreren Stellen die historisch überlieferten Worte Cäsar's selbst bringe[1]. — Conti stand in Beziehung zu Orsi, Muratori, den Riccoboni's[2] und dem Grafen Maffei. Ein reich belebter Kreis von Menschen tritt gemeinsam für die Förderung italienischer Geistesbildung ein.

Wenn die Italiener aufs neue zur Selbständigkeit in ästhetischen Dingen aufstrebten, so durften sie sich bewusst werden, von einer beispiellosen künstlerischen Vergangenheit hierzu aufgefordert zu sein. — Heute steht, als Symbol der Italia una, das Standbild Dante's auf den Plätzen der Städte des „jungen Italiens“. Dante's Name ist schon damals das Losungswort einer nationalen, geistigen Erhebung gewesen[3].

---

[1]) Opuscoli 197 ff. XI. 182.

[2]) Riccoboni schrieb „krit. Betrachtungen über die verschiedenen Theater Europa's“, Mad. R. über das neuere englische Theater.

[3]) Gravina, rag. poet. 2. Buch, Kap. 1 ff. — Muratori, perf. poes. 1. Buch, 11. Kap. — Vgl. Conti, opusc. 164.

Es lässt sich in den hier von uns besprochenen kritischen Schriften nachweisen, dass gewisse orginale Züge der ästhetischen Denkweise durch die Erinnerung an Dante's grosses Gedicht eingegeben sind. Uebereinstimmend nämlich gestatten und fordern Gravina, Muratori, Conti das Mehr als nur Natürliche in der Kunst. Conti bezieht sich hierbei auf das Epos, und widerspricht le Bossu, der nur zaghaft das Wunderbare zugestanden hatte [1]). Muratori unterscheidet ein Erhabenes des Stoffes und der Form; das Erhabene des Stoffes ist das Ausserordentliche, das Wunderbare. Er denkt sich diess vom Künstler erreicht, zwar durch Anknüpfung an die Wirklichkeit, aber durch Steigerung der wirklichen Persönlichkeiten und Ereignisse in ihrem Charakter. Dafür hat er die Ausdrücke far eminente la natura — gli oggetti eminenti nella loro qualità; wenn er gelegentlich auch natura perfezionata sagt, so erklärt er doch sogleich, dass er hierbei nicht an vollkommene, sondern an gesteigerte Charaktere denkt [2]). — Dante's Hölle schildert die menschlichen Leidenschaften; in den Höllenstrafen erscheint ihr Abbild, von einer Unsägliches empfindenden Seele aufgenommen und in ungeheurer Vergrösserung spiegelnd zurückgeworfen. Hätte ein Muratori sich noch viel treuer und unbefangener der Deutung dieses Werkes zugewandt, so wäre sein ästhetisches Denken auch zu noch grösserer Wucht gelangt; aber die Beziehung ist vorhanden, auch ohne dass sie in vollem Maasse zwingend und überzeugend sich ausgesprochen hätte.

Muratori verlangte zur Hebung des geistigen Lebens Litteraturgeschichte [3]). Mit vollem Rechte; denn trat man nur erst wieder in den alten Lorbeerhain italienischer Dichtung ein, so konnte man unmöglich mehr sich versucht fühlen, ihn zum französischen Garten zuzuschneiden. — Das Wunderbare, lehrt der Kritiker, dürfe in gewissen Fällen selbst die Schranken der Wahrscheinlichkeit und der Möglichkeit verlassen; bei Gelegenheit dieses Satzes diskutirt er Tasso und Ariost. Im Orlando furioso seien freilich die Einfälle des

---

[1]) Opusc. 159.

[2]) Perf. poes. 1. Buch, Kap. 8. 12. — [3]) Buon gusto 43.

Dichters so geartet, dass sie in ihrer grotesken Uebertriebenheit nicht zu entschuldigen wären, wenn sie einem ernsten Gedichte angehörten; aber diese Art von Dichtungen seien darauf berechnet „per muovere quell' ammirazione ch'è madre del riso“ [1]).

Im Misanthrope Molière's rezitirt Alceste, um ein formenvollendetes Sonett als hohl und leer zu verurtheilen, ein reizendes älteres Volkslied. Bei dieser Stelle des Stücks traten sinnvollen Zuhörern jener Zeit Thränen in die Augen. Der herrschende Klassizismus vernichtete die überaus anmuthige volksthümliche Lyrik der Franzosen zu nahezu völliger Vergessenheit. Anders in Italien. „Wir übertreffen alle anderen Völker im Epischen und Lyrischen“, rühmt Conti. Hier war der Volksgesang nicht verklungen und wurde auch von dem Theoretiker nicht überhört. Fontanini giebt in seiner eloquenza italiana eine eigene Kategorie: poesie pescatorie. Durch eine solche Erinnerung kommt Farbe in seinen schematischen Umriss. Wir werden, wenn auch nur durch eine flüchtige Andeutung, darauf hingewiesen, welch' ein Volk diese Gelehrten umgiebt. Wir denken an Sorrent und Murano, an die Weise der venezianischen Gondoliere und an die Volkssänger von Neapel.

Noch Eines bleibt hier zu erwähnen übrig. Das klassische Alterthum gehört für den Italiener zur vaterländischen Geschichte; und zwar, da Süd-Italien griechisch gesprochen hat, nicht allein das römische, sondern auch das griechische Alterthum. Gravina schreibt über Homer an den Gestaden, welche als Schauplatz der Irrfahrten des Odysseus Goethen zum ersten Male einen völlig lebensvollen Begriff von der Odyssee gaben. Ferner ist Platon unvergessen. Die Berufungen auf ihn sind bei Gravina und Muratori noch viel häufiger und bestimmter, als bei Shaftesbury und Harris. Muratori sagt ausdrücklich, dass durch die Wiederaufnahme Platon's die Auflehnung gegen die Autorität des Aristoteles gekräftigt und somit

---

[1]) „Man denke sich diese Epen mit einem leisen Anflug von Komik in Stimme und Geberde hergesagt.“ Burckhardt, Cultur der Ren. IV, 4.

der Charakter des neueren Denkens zum Theil bestimmt worden sei [1]). —

Aber wenn nun zunächst in Frankreich, in anderer Weise in England, einigermaassen auch in der Schweiz und in Deutschland durch die politischen Geschicke der Nation die geistigen Bestrebungen gefördert werden; so fehlte den entsprechenden italienischen Bemühungen sowohl die Begünstigung durch eine allbeherrschende Autorität, als auch die Unterstützung durch freiheitliche Institutionen. Muratori's perfetta poesia rühmt sich der Approbation durch die Inquisition. An Stelle des bedeutungsvollen avec privilège du Roy der französischen Bücher, haben die italienischen Schriften der Periode ein stereotypes, verhängnissvolle Beziehungen andeutendes con licenza de' superiori.

Die eben gegebene Erinnerung an Platon legt die Frage nach den philosophischen Motiven der ästhetischen Kritik der Italiener nahe. In dieser Beziehung sind besonders Muratori's Schriften zu beachten.

Muratori lehrt, dass der Wille ein Bestandtheil des Geschmackes sei. Hier sollen weder Gedächtniss noch natürliche Anlage (ingegno) genügen, wenn sich ihnen nicht ein kräftiger Wille zugesellt, una vigorosa volontà. Wille und Erkenntniss ergeben in gemeinsamem Wirken den guten Geschmack; dieser ist dann das leitende geistige Vermögen, sowohl in Künsten, als in Wissenschaften. Er richtet sich auf das Erhabene und Vollkommene; wir wissen bereits, dass Muratori unter perfezione das Eminente der Beschaffenheit, den gesteigerten Charakter versteht, demnach keiner terminologischen Unbestimmtheit mit diesem vieldeutigen Worte anheimfällt. Jener „gute Geschmack“ ist ein Vermögen der Schätzung; er wählt und wägt; er durchdringt das geistige Bereich wie mit blutwarmer Lebenskraft. Wirkliche Philosophie, filosofia universale ist als ein diesem guten Geschmacke analoges Vermögen gedacht; sie ist seine gesteigerte, allseitig durchgebildete Gestalt („l'ottimo“, „l'ottimo gusto“.) „Questa filosofia

---

[1]) Buon gusto, 1, 161.

si è quella, che in ogni scienza ed arte nobile entrando, loro contribuisce il nerbo migliore, e l'interno buon sugo, siccome la rettorica suole contribuir loro l'esterna vaghezza.“ — Muratori macht einen Unterschied zwischen dem produktiven und dem nur rezeptiven ästhetischen Vermögen; er nennt jenes den fruchtbaren, dieses den unfruchtbaren Geschmack, fecondo e sterile [1]).

Wenn er über die Einbildungskraft schreibt, hat er es der Hauptsache nach mit der aktiven Bedeutung der Phantasie zu thun. Er spricht von ruhigen und unruhigen Träumen, vom Wahnsinn, von Visionen, von Krankheiten der Phantasie und von Wirkungen der Einbildung, welche man fälschlich der Magie zuschreibe. Diesen Inhalt drückt der italienische Titel prägnant aus: della forza della fantasia umana; der Titel der deutschen Uebersetzung „über die Einbildungskraft des Menschen“ lässt die Hauptsache nicht hervortreten. Muratori schrieb auch delle forze dell' intendimento umano, und zwar als eine Widerlegung des Skeptizismus, gegen Bischof Huet's Buch über die Schwäche des menschlichen Verstandes. — Unser Autor rühmt die Einbildungskraft als ein Zeugniss der Macht und Weisheit des Schöpfers; am merkwürdigsten scheint ihm an ihr das unbegränzte Vermögen der Hervorbringung. „Wenn ich ein Papier mit Buchstaben gefüllt habe, kann ich neue nur hinzufügen, indem ich die früheren zerstöre; die Einbildungskraft schafft jeden Tag neue Ideen, ohne die früheren zu beeinträchtigen.“ So beginnt er die spezifische, nicht substantielle Natur des Geistigen einzusehen; obwohl er für die Phantasie, im Unterschiede von der rein geistigen Kraft des Verstandes, die Bezeichnung als materielle Kraft, an die Cartesianer sich anschliessend, beibehält. ‚Das Mikroskop für die Seele ist noch nicht erfunden und ist unerfindbar.‘ „Die Bilder im Gehirn sind doch in jedem Falle sehr klein; wie mache ich es nun, mir die Dinge so gross vorzustellen, als sie in Wirklichkeit sind?“ Mit Rousseau und Kant tritt die Einsicht, dass die Form geistiger Vorgänge irrthümlich als eine Substanz, als Gegen-

[1]) Buon gusto 1, Kap. 2. 3. 2, Kap. 3. 4. Perf. poesia 1, Kap. 5.

stand, als Seelending gefasst worden sei, an den hellen Tag des philosophischen Bewusstseins hervor. Dass diese Einsicht durch die Besinnung und Rechenschaft über ästhetische Erscheinungen vorbereitet wurde, sehen wir, unter anderen Stellen, auch hier [1]).

Kündigt sich hier eine Ahnung von der Schrankenlosigkeit des Geistigen an, so hat Muratori andererseits auch einen hohen Begriff von der Gränzenlosigkeit der objektiven Welt. Er warnt davor, durch vorgefasste Meinungen der Vernunft und der Natur Gewalt anzuthun. Ein einzelner, endlicher Geist kann nicht Alles wissen. Wie Kolumbus eine neue Welt entdeckte, so kann es noch täglich in den Wissenschaften geschehen. — Die verschiedenen Bereiche der Gegenstände der Kunst führt er auf eine Unterscheidung verschiedener Welten zurück. Es gebe eine materielle und eine himmlische Welt; die Welt des Menschen liege in der Mitte zwischen beiden [2]). Da haben wir ein Beispiel solcher „neuen Welten" der wissenschaftlichen Ueberlegung. Die Entdeckung des Kolumbus und die astronomische Denkweise des Kopernikus haben ursprünglich den Begriff einer Mehrheit von Welten hervorgebracht. In der von uns betrachteten Periode aber kam dieser Begriff in den möglichen Welten der Theodicee zu philosophischer Verwendung. Demnach dürfte hier die Erinnerung am Platze sein, dass Muratori als modenensischer Archivarius zu Leibnitz in Beziehung getreten ist, als Dieser der Geschichte des Hauses Este nachforschte. Leibnitz' Philosophie wird ihm bekannt gewesen sein; eine Hinweisung auf sie findet sich auch bei Conti [3]). Dass also der Aesthetiker auf eine Mehrheit von Welten sich beruft, bei Diskussion des Gegenstandes der Kunst, darf vielleicht als ein Anklang an den Leibnitzischen Sprachgebrauch gedeutet werden. Die zu Grunde liegende ästhetische Ansicht ist insbesondere hier Muratori mit den Schweizern gemeinsam [4]); beide Theile

---

[1]) Einbildungskraft, Einleitung, 3. Kap.

[2]) Buon gusto 161 f. — Perf. p. II. 1. Buch, 6. Kap.

[3]) Opusc. VI.

[4]) Breitmaier, die Poetik Gottsch. nimmt eine Abhängigkeit der Schweizer von Muratori an. Bodmer erwähnt M. Vorr. zur krit. Dichtk.

wollen, Jener durch seine himmlische Welt, Diese durch ihre möglichen Welten, der Forderung Nachdruck geben, dass bereits im Gegenstande das Kunstwerk ungewöhnlich, ausserordentlich sein solle.

Wie André, nimmt Muratori drei verschiedene Stufen oder Grade der Schönheit an. Das im höchsten Grade Schöne werde rein geistig wahrgenommen: quel bello, chi è incorporeo, nè si vede, nè s'ode, ma solo si comprende coll' intelletto, il quale dalle cose udite, o vedute, intende le bellezze interne, e universali delle cose. Er beruft sich für diese Ansicht auf Plotin [1]).

Der künstlerische Geist ist am lebendigsten in Gravina. Er hatte sich selbst als Dichter versucht; seine ragion poetica war für die späteren italienischen Kritiker Autorität.

Wir haben bei Breitinger den Gedanken gefunden, dass die poetische Schilderung sich dadurch von der wissenschaftlichen Beschreibung unterscheide, dass sie Bilder und Gleichnisse bringt. Gravina entwickelt diesen Gedanken in einem eigenen Kapitel über die Wirkungsweise der Poesie [2]). Die Dichtkunst nehme durch ihre lebendige Darstellungsweise und den eindrucksvollen Schein des Wirklichen das Vorstellungsvermögen in der Weise ein, dass jeder Gegenstand in einer ihm gemässen Umgebung stehe, und alle störenden Nebeneindrücke ausgeschlossen seien. Nur durch dieses Verfahren vermag sie das Gemüth zu bewegen; da Gemüthsbewegungen nicht dem eigenen Wesen der Dinge selbst entsprechen, sondern im menschlichen Geist bei Gelegenheit eines Eindruckes enstehen: wonach sie also hervorgebracht werden können, ohne wirklichen Gegenstand, dadurch dass man den Geist in einen besonderen Zustand versetzt. Es ist diess der Zustand phantastischer Hingenommenheit und Entrückung, incanto della fantasia. Um diesen Zustand hervorzurufen, muss der Künstler nach der Lehre Gravina's sich vom Wahren und Wirklichen entfernen, wenn er auch sein künstlerisch absichtliches Verfahren unter dem Scheine des Natürlichen

---

[1]) Perf. p. 2. Buch, 9. Kap. — [2]) 1. Buch, 2. Kap.

verbergen wird[1]). Platon's Wort τὸν ποιητὴν δέοι ποιεῖν μύθους ἀλλ' οὐ λόγους ist das Motto der ragion poetica, und Gravina erklärt das besondere Wesen der Fabel näher dahin, sie sei das Wesen der Dinge in Menschengeist verwandelt: la favola è l'esser delle cose trasformato in genj umani. Der Dichter ist Hervorbringer, ποιητής, insofern er zu dieser Umsetzung im Stande ist; denn dann belebt er das Unbelebte und schafft zu blossen Gedanken den ihnen entsprechenden Körper[2]).

Wenn Gravina nun vom Nutzen einer solchen Erdichtung oder Fabel spricht, so fällt es ihm nicht ein, hierbei zu moralisiren. Er erblickt ihren Nutzen vielmehr in ihrer besonderen, soeben beschriebenen Einwirkung auf den menschlichen Geist. Die Wirkungsweise der Dichtkunst sollte darin bestehen, störende Nebeneindrücke auszuschliessen und das ganze Vorstellungsvermögen, durch Vermittelung der Phantasie, mit Einer Vorstellung auszufüllen. Während die Wirklichkeit den Geist zerstreue, verhelfe hierdurch die Erdichtung ihm zu der ihm gemässen Thätigkeit. ‚Wie der Gesichtssinn nicht funktionirt, wenn die Strahlen nicht in Einem Punkte vereinigt werden, so muss der Geist alle seine Kräfte auf einen Punkt richten können und darf nicht von dem Wechsel der Bilder und Vorstellungen hin und hergeworfen werden'[3]).

Das moralische Motiv dagegen führt Gravina in folgender würdigen Form in seine Poetik ein. Solon war Dichter. Ein einziges solches Beispiel sollte genug sein uns zu beschämen, wenn wir die Dichtkunst zum blossen Spiel entarten lassen. Vielmehr ist sie die ernstesten Wirkungen auszuüben fähig. Andererseits, fügt der Autor hinzu, ist das Publikum durchaus im Stande, solche ernsten Wirkungen in sich aufzunehmen. Ein Keim der Wahrheit ist in jeder Seele: gli eterni e celesti semi del vero, che sono ugualmente dispersi negl' intelletti. Dieser Keim ist hier von geringerer, dort von grösserer Triebkraft; oft verkommt er, weil ihm die Sonne fehlt; oft wird er von den Erlebnissen des Tages vernichtet. Da aber dennoch solche Keime vorhanden sind,

---

[1]) 1, 3. — [2]) 1, 9. — [3]) 1, 11.

desshalb ist auch das allgemeine Urtheil keineswegs gering zu schätzen. So hat es auch bei Gravina einen guten und ernsten Sinn, wenn er annimmt, dass die Dichtung volksthümlich ist; la favola è la verità travestita in sembianza popolare, erklärt er [1]).

Der Aesthetiker beurtheilt das Kunstwerk nach seiner Wirkung auf den menschlichen Geist, nicht nach seiner gegenständlichen Richtigkeit. Doch aber liegt nach ihm jene Wirkung irgendwie bereits im Gegenstande. Die Gegebenheit des Gegenstandes heisst die Natur, die durch die künstlerische Darstellung erzielte Wirkung die Idee. Gravina lehrt nun, dass der menschliche Geist die Idee aus der Natur hervorziehe, wenn er künstlerisch thätig ist. Jedoch findet sich dieser Gedanke bei Gravina als eine vereinzelte Andeutung und nicht in jenem grossen Zusammenhange, welchen er in der deutschen Aesthetik allmählich erhält. Er ist in seiner beinahe noch technischen Fassung — „tratta di dentro la natura", ferner hier das Wort *scolpisce* — ein Zug der Kunstanschauung der Renaissance. In Michelangelo's Sonetten wird er wiederholt ausgesprochen. ‚Wie sich ein Bild der Phantasie im Stein verbirgt, und allmählich, mit jedem Hammerschlag, zu Tage tritt', heisst es da. Oder:

Non ha l'ottimo artista alcun concetto,
Ch'un marmo solo in sè non circonscriva
Col suo soverchio; e solo a quello arriva
La man, che ubbedisce all' intelletto. —

Gravina vermittelt den Zusammenhang zwischen Shaftesbury und Winckelmann. Die ragion poetica erscheint 1716 in Neapel. 1713 war Shaftesbury in Neapel gestorben, nachdem er in dieser Stadt die letzten Jahre seines Lebens der Beschäftigung mit den schönen Künsten und dem Verkehr mit den intellektuellen Kapazitäten des Landes gewidmet hatte. Dass Gravina seine Schriften kannte, tritt hervor, wenn er die Poesie eine Zauberin, aber eine heilbringende Zauberin und einen Wahnsinn, welcher die Narrheiten vertreibe, nennt. Diess erinnert an Shaftesbury's countre-necromancy, an die

---

[1]) 2. Buch, Einleitung. 1. Buch, Kap. 14. 9.

Stelle des Selbstgespräches, wo der Dämon des Trübsinns von dem Genius der Künste besiegt wird. — Andererseits zog Winckelmann die ragion poetica allen anderen ästhetischen Schriften vor[1]).

An diese Uebersicht über einige Leistungen der italienischen Aesthetik schliesse ich eine Betrachtung an, welche sich auf Geistesgeschichte überhaupt bezieht.

Das merkwürdigste Ergebniss dieser Uebersicht nämlich dürfte die Wahrnehmung der Aehnlichkeit der italienischen mit der englischen Aesthetik sein. Die Schätzung der Einbildungskraft, und die hiermit zusammenhängenden Gedanken, schliessen sich bei den Italienern an die Würdigung Dante's, bei den Engländern an die Würdigung Shakespeare's und Milton's an. Sie hat also bei beiden Völkern einen eigenthümlichen künstlerischen Anlass. Wie wir nicht geneigt sein werden anzunehmen, dass Shakespeare von Dante abhängig ist, und in jedem Falle nicht ein Wort Shakespeare's vollständig und zureichend durch eine Nachweisung dieser Art erklärt wäre — so ist nun auch die Aehnlichkeit der beiderseitigen Aesthetik nicht durch die Reise Conti's nach England und den wahrscheinlichen Verkehr Gravina's mit Shaftesbury zureichend und vollständig erklärt. Solche Nachweisungen sind nothwendig, um auf gewisse Zusammenhänge aufmerksam zu machen. Aber Sinn und Bedeutung des Zusammenhanges wird erst verstanden, wenn auch die beiderseitig vorhandene Eigenart beachtet wird. Wie musste z. B. Conti angelegt und vorgebildet sein, damit die öffentlichen Experimente Newton's ihm einen Eindruck machten, welcher fernerhin für ihn bis in sein ästhetisches Denken hinein bestimmend blieb? — Wenn man nun solchen Fragen nachgeht, wird man auf wahrhaft erforschenswerthe tiefere geistige Zusammenhänge hingeleitet.

Gerade in Dem, was Italienern, Engländern und Schweizern in ihrer Auflehnung gegen den französischen Klassizismus, jedem Volke und jedem Autor in seiner Weise, eigenthümlich

---

[1]) Wk. 2, 318. 503.

ist, ist Analogie vorhanden. Weist dieser eigenthümliche Gehalt des ästhetischen Denkens hier auf Dante, dort auf Shakespeare und Milton zurück, so werden wir sagen müssen: auch in dem Auftreten solcher Genien ist Analogie vorhanden. Hier scheint das Geistesleben von einem tief verborgenen Gesetze geordnet, welches selbst übermächtige menschliche Persönlichkeiten beherrscht und Diese sich zu seinem Ausdruck und vollziehenden Organe macht. So lenkt dieselbe Kraft Jupiter und Saturn in einander weltenweit entlegenen, doch aber der Form nach übereinstimmenden Bahnen.

Nur von der sorgfältigsten Beachtung der einzelnen geistigen Erscheinung darf zu solchen Betrachtungen aufgestiegen werden. Wer hier voreilig deduzirt, verwandelt Edelsteine in Kohlenstaub. Mit dem einzig absolut Wichtigen und Werthvollen der ganzen Welt, nämlich der Eigenart des menschlichen Innern, darf man nicht wie mit den Buchstaben einer algebraischen Rechnung verfahren wollen. Ist man jedoch den Bewegungen des menschlichen Empfindens, das heisst also der ästhetischen Geschichte, in mancherlei Richtungen beobachtend nachgegangen: so darf dann angedeutet werden, dass hier Gesetze vorhanden zu sein scheinen, welche ebenso mächtig als die Gravitation, aber von der Uebertragungsform mechanischer Wirkungen verschieden sind — welche auch durch Analyse der Racen- und Machtverhältnisse der Menschenwelt sich nicht vollständig und ihrem wahren Wesen nach erkennen lassen.

2.

Wenn Muratori, entsprechend den von ihm angenommenen drei Stufen der Schönheit, drei Geistesarten in Beziehung auf das Schöne unterscheidet, so nennt er die erste dieser Geistesarten ingegno musico. Ihm gilt als die erste elementare ästhetische Fähigkeit die Wahrnehmung des Wohlklangs, der Harmonie [1]). Auch sonst liegt den Italienern die Beziehung

[1]) Perf. p. 2, 9.

auf die dolcezza, auf die Süssigkeit des Wohlklangs nahe [1]). Dadurch dass in solchen Wendungen das Musikalische als ein Jedermann Naheliegendes, Allbekanntes und Allgemeines erscheint, erinnern sie daran, dass wir uns mit diesen Schriften im Heimathlande der neueren Musik befinden. Diese Anknüpfung möge es rechtfertigen, wenn die Einwirkungen der Musik auf das ästhetische Denken in der von uns betrachteten Periode, und die Versuche der damaligen Aesthetik, dem Musikalischen gerecht zu werden, an dieser Stelle zur Sprache gebracht werden.

Muratori fasst das musikalische Gefühl als den niedrigsten Grad des Aesthetischen auf. Diess erklärt sich, wenn er in einem späteren Kapitel den weichlichen und zärtlichen Geschmack in der Musik seiner Zeit und seines Landes charakterisirt. Wenn Gravina von der Musik spricht, beklagt er deren Verfall; sie sei zu einem blossen Ohrenkitzel geworden. Beide Autoren wünschen diesen ihren Zustand zu verbessern. Auch Conti hegte diesen Gedanken. Er glaubt, es müsse der Musik auf dieselbe Weise zu helfen sein, wie der Poesie in Frankreich geholfen worden sei. Auch in der Musik müsse der Geschmack der Figuren durch Sachlichkeit, durch ernsten Inhalt aufgehoben werden. Lasst uns fernerhin das blosse Zwitschern den Singvögeln überlassen; menschliche Musik soll etwas zu denken geben; nicht umsonst besitzen die Töne eine so grosse Macht über uns. So schreibt Conti über die Musik als nachahmende Kunst. Stellt Wirklichkeiten durch Musik dar, bringt Leidenschaften in ihr zum Ausdruck; das Prinzip, welches in allen übrigen Künsten sich bewähre, fordert er auch von der Musik: Nachahmung der Natur [2]).

Die Oper legte es den Italienern damaliger Zeit besonders nahe, von der Musik zu sprechen, zugleich aber auch, gering von ihr zu denken. Hier sehen wir die Musik als Sklavin der Poesie, würdelos: so Muratori. — Anderwärts hatte man nun aber bereits den Anfang gemacht, dieser Kunstart die in ihr enthaltene würdigere künstlerische Möglichkeit abzugewinnen. Conti ist der Ansicht, dass das französische

---

[1]) Martello.

[2]) Muratori, perf. p. 3, 5. Gravina 2, Einleitung. Conti, opusc. 46 ff.

Theater, und in dessen Rahmen die grosse Oper Lully's das Beispiel gegeben habe [1]. Mit entschiedenster Theilnahme haben die Kritiker des achtzehnten Jahrhunderts diese Versuche beachtet; eine vermehrte Kenntniss des Alterthums gab ihnen den Gedanken ein, das musikalische Drama als ein theatralisches Ideal aufzustellen, indem sie hiermit nur die Bestrebungen des ja ebenfalls auf die antike Kunstform sich berufenden Klassizismus fortsetzten. In diesem Sinne schrieb Dubos seine Abhandlung über das Theater der Alten; zur gleichen Zeit versuchte es Voltaire, den Chor oder vielmehr, wie er sagt, Chöre in die klassische Tragödie einzuführen. Bei Home, Webb, Sulzer fanden wir eine sehr vollkommene Theorie des musikalischen Dramas.

Gluck war ein Zeitgenosse dieser Aesthetiker. Sein Kunstwerk war durch solche Theorien gleichsam gefordert. Wenn sich dennoch Streit darüber erhob, so war doch die Gegenpartei in jeder Weise von vorneherein im Nachtheil. Nicht nur die Wucht der künstlerischen Erscheinung selbst, sondern auch die ästhetischen Prinzipien der Periode waren ihr ungünstig. Die Wahrhaftigkeit des Ausdrucks in den Werken Gluck's entsprach der edelsten Tendenz der damals herrschenden Aesthetik des Natürlichen. Es findet sich, dass die Gegner Gluck's gerade dieselben Schriftsteller sind, welche an dieser Bewegung keinen Antheil nehmen, sondern an den Prinzipien des Klassizismus festzuhalten suchen. Diess gilt von Marmontel, dem fanatischen Bekämpfer der Gluck'schen Erfolge in Paris; noch mehr von La Harpe, der Gluck ebenfalls kritisirte. Indessen verkündeten die Freunde Gluck's: „Ihr Leute von Geist! Häuft nur eure Bemerkungen, baut Theorien, verwerft Gesetze; ein Mann von Genie wird kommen, wie ein brausender Strom, eure Dämme überschwemmen, mit sich fortreissen und alle Gesetze und Gesetzgeber auf immer verschwinden lassen.“ Wieland schrieb: „Endlich haben wir die Epoche erlebt, wo der mächtige Genius Gluck das grosse Werk einer musikalischen Reform unternommen hat: . . . Künste, die der grosse Haufe blos als Werkzeuge sinnlicher

---

[1] Opusc. 61, vgl. 192.

Wollüste anzusehen gewohnt ist, in ihre ursprüngliche Würde wieder einzusetzen, und die Natur auf einem Throne zu befestigen, der so lange von der willkürlichen Gewalt der Mode, des Luxus und der üppigsten Sinnlichkeit usurpirt worden [1]).“

Die Piccinisten beriefen sich auf Ebenmaass und kontrapunktische Richtigkeit, die Gluckisten auf Ausdruck und Wahrheit. Die musikalische Theorie nun hatte sich gerade in Frankreich zu der Ansicht entwickelt, dass die Musik eine Sprache sei [2]), und kam demnach den Anhängern Gluck's zu Hilfe.

Rameau leitete, ohne sie noch auszusprechen, auf diese Ansicht hin. Seine theoretischen Schriften ergehen sich in Auseinandersetzungen über die harmonischen Verhältnisse. Er hat die Thatsache der Obertöne als bestimmend für die Harmonie erkannt. Er ist erfüllt von dieser Erkenntniss: l'harmonie est donneé par la résonance du corps sonore, wiederholt er beständig; er hält die Theorie des musikalisch Schönen durch diese Einsicht in das Wesen der Harmonie für erschöpft: denn die Melodie sei nur eine Nebenerscheinung der Harmonie. „Le pressentiment d'un son fondamental entraînant celui de son harmonie, il en suit naturellement en nous la liberté du choix entre tous les sons harmoniques qui se succèdent pour lors; et c'est de ce choix dicté par le bon goût que se forme la plus agréable mélodie [3]).“ — Das Organ für Wahrnehmung des musikalisch Schönen ist nun aber nach Rameau, obwohl die harmonischen Verhältnisse sich mathematisch ausdrücken lassen, dennoch keineswegs der rechnende Verstand, sondern das Gefühl oder ein gewisser Instinkt. Der Autor legte Nachdruck auf diese Behauptung. Seine Hauptschrift [4]) nannte er Betrachtungen über unser natürliches Gefühl (instinct) für die Musik und über dessen Prinzip. Man dürfe nicht die Geometrie, sondern müsse die Natur über die Musik befragen.

---

[1]) Marx, Gluck und die Oper 2, 236. 244. 126. 327.

[2]) Morelet, de l'expression en musique. Bemetzrieder, leçons de clavecin.

[3]) Instinct pour la mus. 45.

[4]) Vgl. S. IX.

„Quel est le philosophe, quel est l'homme, qui avec un peu de sens commun, ne reconnaîtra pas devoir à la nature, à son pur instinct, ce sentiment agréable qu'il éprouve en entendant certains rapports de sons.“ Man beobachte das Unwillkürliche in der Musik, den Gesang eines musikalisch ungebildeten Menschen, die Gewohnheiten beim Präludiren auf einem Instrument: in den hierbei gewählten Tonfolgen leitet der Instinkt auf die grundlegenden harmonischen Verhältnisse hin. Rameau meint überhaupt, man müsse sich völlig gehen lassen (un pur abandon de soi-même), um musikalisch zu empfinden. Er rühmt von der französischen Musik, dass sie das Gefühl in der ihm eigenen Unbestimmbarkeit zum Gegenstand habe; desshalb könne sie nicht so regelmässig kadenzirt sein, wie die italienische Musik: le sentiment ne peut être asservi par tout à une mesure regulière, sans perdre de cette vérité qui en fait le charme. Er verlangt von der Musik Wahrheit des Ausdruckes, lebensvolle Gemälde; nur die Harmonie sei diess zu leisten fähig [1]).

Der berühmte Streit zwischen Rameau und Rousseau bezog sich nicht auf diese allgemeine ästhetische Auffassung der Musik. Rousseau stellte nur in Abrede, dass gerade die Harmonie es sei, welcher die Musik ihre Wirkung auf das Gemüth verdanke. Die Melodie habe Wunder gethan, als man die harmonischen Verhältnisse noch nicht kannte. Rousseau glaubte hiermit die Natur gegen eine willkürliche Menschensatzung in Schutz nehmen zu müssen. Die Harmonie sei Menschensatzung, die Melodie Natur. Mit jedem Tone erklingen sowohl harmonische, als unharmonische Obertöne; demnach kann nach Rousseau aus den Obertönen das harmonisch Schöne nicht zwingend abgeleitet werden; es habe den Alten so gefallen, gewisse Verhältnisse als harmonisch gelten zu lassen. Man lasse also den „corps sonore“ auf sich beruhen, und suche nach einem rein seelischen Prinzip des Musikalischen. — Rousseau's Ansicht ist keineswegs nur paradox. Wir werden freilich nicht mit ihm die harmonischen Verhältnisse für rein willkürlich (factices) und für Sache blosser Ge-

---

[1]) Instinct pour l. m. 16 f. 2 f. I. VII f. V.

wohnheit halten wollen. Aber wir werden, nach Abweisung dieses Irrthums, den positiven Inhalt seiner Polemik gegen Rameau würdigen. Rousseau hat einen Begriff von seelischen Nöthigungen, welche von den Gesetzen der Harmonie ihr völliges und ursprüngliches Lautwerden sich nicht verschränken lassen. Wirkliche melodische Erfindungen denkt er sich von solchen seelischen Nöthigungen eingegeben. Hatte er aber diesen Gedanken einmal gefasst, auch ohne dass er ihn durch Beispiele überzeugend beweisen konnte, so ist sehr wohl zu verstehen, dass die Ansicht, die Melodie bestehe in einem blossen Abklingen der Harmonie, ihm geradezu lächerlich erschien. Das Wohlgefallen an der Harmonie allein verwirft er als nur sinnlich. Hier wie überall hat Rousseau mehr Ernst und Tiefe des Gemüths geltend zu machen, als seine Zeitgenossen. Dass er gerade die von ihm geforderte seelisch tiefere Wirkung die natürliche nennt, ist eine fernere Bestätigung dafür, dass das Wort Natur bei Rousseau ein Ideal des Gemüths bezeichnet [1]. — Rousseau rühmt, Rameau auch hierin widersprechend, die Melodien der Italiener. Er findet in ihnen Ausdruck wirklichen Gefühls. Den Franzosen spricht er die Fähigkeit zur Musik ab; die französische Sprache mache das Musikalische unmöglich, sie sei durchaus l'organe des sages [2]. Einer ähnlichen Vorliebe für das lyrische Empfinden der Italiener folgend, zitirt Rousseau in der Neuen Héloïse nur italienische Verse. Wie in diesem Jahrhundert Stendhal (in seiner chartreuse de Parme) was wir reinmenschliches Empfinden nennen würden, als Empfindungsweise des Italieners gegenüber der Konventionalität der Franzosen zu schildern versucht; so muss auch für Rousseau's Gefühl ein Reinmenschliches in den italienischen Liedern angeklungen haben. Er hat sich aber auch mit Achtung über Gluck geäussert, dessen neue Weise im Grunde durchaus einer Theorie entsprach, welche dem ursprünglichen, produktiven Empfinden in der Musik gerecht werden wollte, und die Melodie als dessen unmittelbaren Ausdruck verstand.

---

[1] Examen 242 ff. 248. 252 f. 255.

[2] Mus. franç. 242. 251. 203.

Am vollständigsten setzte Arnaud die Mittel der damaligen ästhetischen Theorie für Gluck in Bewegung [1]): er dürfte als der entschiedenste Vertreter der Naturnachahmung in der Musik anzusehen sein. In seinem Brief an den Grafen Caylus entwirft er ein System der Aesthetik der Musik, in welchem er die Musik als nachahmende Kunst abzuhandeln verspricht: je n'envisage donc la musique que comme un art imitatif. Bisher fehle es „der gefühlvollsten aller schönen Künste“ an einer angemessenen Theorie, wenn auch über keine Kunst soviel als über Musik geschrieben worden sei. Die wahre Aufgabe einer solchen Theorie sei eben noch nicht verstanden worden. Diese Aufgabe bestehe darin, die verschiedenen musikalischen Formen als Mittel des Ausdrucks oder der Nachahmung zu betrachten und zu beurtheilen [2]).

Ausdruck oder Nachahmung: so überall in diesen Schriften. Nachahmung der inneren und der äusseren Natur, Seelengemälde und z. B. pastorale Schilderungen werden nicht prinzipiell unterschieden. Rousseau weiss sie zwar zu unterscheiden. Er weiss, dass Musik nicht Schilderung, sondern unmittelbarer Ausdruck von Gemüthszuständen ist. Aber auch er nennt einmal neben einander als Vorzüge einer richtig akzentuirten Musik: oratoire, éloquente, imitative. Vor ihm hatte Harris, der dem Prinzip der Naturnachahmung seine Aesthetik nicht unterwarf, insbesondere für die Musik diese Formel abgewiesen: Gemälde solle Niemand von ihr fordern, und in Beziehung auf Gefühle handle es sich in der Musik nicht um mittelbare Darstellung, sondern um ein unmittelbares Lautwerden. In Frankreich nun scheint diese Auffassung erst unter dem Einflusse der Werke Gluck's allgemeiner geworden zu sein. Der etwas spätere La Borde nämlich schreibt (1780): nur und immer nachzuahmen, sei der Malerei vorbehalten, der musikalische Ausdruck dagegen habe gar nicht mit den Augen, sondern nur mit der Seele zu thun: ce sentiment délicat, qui ne tient point aux yeux, mais à l'âme, voilà son langage, et ce qui la fait converser avec nous [3]).

---

[1]) Marx 2, 120 ff. — [2]) 4. 2. 28 ff. — [3]) Essai sur l. mus. 1, 51.

Der vorige Abschnitt versuchte nachzuweisen, dass das ästhetische Prinzip der Natürlichkeit noch etwas anderes enthält als die Forderung realistischer Richtigkeit, nämlich den Anspruch eines gewissen Reichthums, einer Fülle. Gerade insofern nun war die Musik naturalistisch zu deuten. Keine andere Kunst vermag eine solche Fülle der Eindrücke in einen einzigen Augenblick hineinzudichten. Eine im edeln Sinne naturalistische Landschaft giebt nicht einzelne Bäume und Berge, sondern ein Ganzes durch Beleuchtung, Stimmung; schon diess letztere Wort aber weist auf die Musik; dieses allgemeine Mittel, einem Kunstwerk Ganzheit zu geben, gehört ihrem eigensten Ausdrucksvermögen an. — Auch diese Eigenschaft der Musik nun wird von Schriftstellern dieser Periode bemerkt und hervorgehoben. Mit einer Art von Verwunderung wird sie in Diderot-Bemetzrieder's[1]) leçons de clavecin kommentirt. „Das musikalische Genie hat auf seiner Palette die Farben für alle Erscheinungen der Natur und für die sämmtlichen Empfindungen des Menschen; den Sonnenaufgang und die Abenddämmerung, die Trauer, die Bosheit und die Heiterkeit der Unschuld, all Das vermag der Musiker zu malen. Und Alles kann sich in Werken der Musik auf das engste mit einander verflechten und verbinden. Wir schreiten durch eine finstere, schweigende Nacht; plötzlich ertönt ein Schrei, Klagen eines zum Tode Bedrängten; alle Schrecknisse, Grausen und Gespenster umringen uns; puis tout à coup, dérangeant un seul de mes doigts, le jour aurait reparu, tous les tristes fantômes se seraient dissipés.“ — Gresset zeigt in seinem discours de l'harmonie lebendige Anschauung dieser Fähigkeit der Musik. „In ihren Symphonien finde ich die ganze Natur wieder; die Eindrücke der Töne sind schneller als Blick und Gedanke; und während das Gemälde einen mittelbaren Eindruck durch die Augen auf den Geist hervorbringt, erfüllt und bestimmt Musik die Seele unmittelbar.“ Diese Rede ist überhaupt eines der merkwürdigsten Zeugnisse dafür, wie hoch man Musik sofort zu schätzen begann, wenn man sich nur einigermaassen sorgfältiger mit

[1]) Vgl. Assézat in Did.'s Wk. 12, 173.

ihr beschäftigte. Gresset bringt im Zusammenhange mit den eben angeführten Sätzen den schönen und merkwürdigen Gedanken, dass die musikalische Darstellung tragischer Vorgänge natürlicher sei, als die gesprochene Tragödie. An einer anderen Stelle sagt er: „Das ganze Reich der Natur ist das Reich der Harmonie. Wenn sie erklingt, sind auch die unlebendigen Dinge beseelt. Amphion rührt die Leyer; da regen sich die Berge, die Steine leben, der Marmor athmet, die Felsen beginnen zu wandeln, sie thürmen und bauen sich auf: ich sehe Thebe vor meinen Augen entstehen“ [1]).

Rameau hat sich in einer besonderen Schrift auch mit Euler auseinandergesetzt. Euler's tentamen novae theoriae musicae muss im Gegensatz zu den bisher angeführten ästhetischen Theorien als Versuch einer rein mathematischen Theorie der Musik bezeichnet werden.

Zwar sagt Euler ausdrücklich, eine vollständige Theorie enthalte auch einen metaphysischen Bestandtheil [2]). Das Wohlgefallen an der Konsonanz müsse durch ein eigenes Prinzip erklärt werden, und sei mit der physikalischen Kenntniss der Töne noch nicht erklärt. Der Satz nun, welchen der Autor als ein solches metaphysisches Prinzip aufstellt, ist: binos pluresve sonos tum placere, cum ratio, quam numeri vibrationum eodem tempore editarum inter se tenent, percipiatur: contra vero displicentiam in hoc consistere, quando vel nullus ordo sentiatur, vel is qui adesse debere videatur, subito perturbetur. „Zwei oder mehrere Töne gefallen, wenn das Verhältniss ihrer Schwingungszahlen zu einander wahrgenommen wird; wann dagegen keine Ordnung empfunden wird, oder die nothwendig vorauszusetzende Ordnung plötzlich unterbrochen wird, dann besteht hierin das Missfallen an Tönen.“ Ratio percipitur, und dann: displicentia in hoc consistit; es wird also nach Euler beim Anhören der Musik wirklich gerechnet. Leibnitz ging nicht völlig so weit; denn er betonte, dass im Anhören der Musik *unbewusst* gerechnet werde; das Verhüllte, nur Angedeutete der Operation erscheint bei ihm

---

[1]) 29 f. 6 f. — [2]) Vorr. 11 ff.

als wesentliches Element des Wohlgefallens. Wenn Euler nach seinem Prinzip die verschiedenen Grade des musikalisch Schönen bemisst, so gilt ihm als Maassstab dieser Grade die Einfachheit der wahrzunehmenden Verhältnisse. Aus Leibnitz' Theorie könnte man die umgekehrte Folgerung ziehen: das Vergnügen des musikalisch Empfindenden muss um so grösser sein, je komplizirter das Exempel ist, welches der Geist, sein selber unbewusst, im Augenblicke des musikalischen Eindruckes ausrechnet.

Euler's von ihm sogenanntes metaphysisches Prinzip ist in der That ein mathematisches Prinzip. Das was zur Wahrnehmung der einzelnen Töne in der Konsonanz hinzutritt, ist, ihm zufolge, die Berechnung des Verhältnisses der Schwingungszahlen. Auf dieser Berechnung beruht das Wohlgefallen an Konsonanzen, „in hoc consistit.“ — Bemerkenswerth ist nur, dass Euler das Bedürfniss empfindet, einen solchen Gedanken als ein besonderes „metaphysisches“ Prinzip hervorzuheben. Er weiss, dass die Thatsache der Konsonanz durch keine physikalische Analyse in ihrem eigenen Wesen bezeichnet und getroffen wird; nur worin dieses eigene Wesen bestehe, vermag er nicht anders als dürftig rationalistisch auszudrücken.

Eine vollständige Beschreibung der Konsonanz enthält, würden wir sagen, neben dem physikalisch-physiologischen auch einen rein psychischen Bestandtheil. Im menschlichen Ohre ist ein Organ aufgefunden worden, welches einer Klaviatur gleicht. Es ist anzunehmen, dass auf dieser organischen Klaviatur die Obertöne, z. B. also die Oktave, mit ihrem Grundtone zugleich anklingen; demnach tritt, wenn die Oktave eines Tones erklingt, für das Ohr keine völlig neue Reizung ein. Die Frage ist nun, warum diess als wohlthätig empfunden wird. — Um diess zu erklären, ist darauf zurückzugehen, dass alles Empfinden eine geistige Thätigkeit ist. Das Hinübergleiten vom Grundton zur Oktave ist, nach jenem anatomischen Befunde zu urtheilen, eine erleichterte Thätigkeit, und demnach angenehm. Rein formale Wirkungen der Musik, etwa die Wiederkehr desselben Thema's in einer anderen Stimme, haben etwas von einer sanft wohlthuenden Bewegung des Gefühls: wie wenn wir in Träumen über die Erde dahin-

zuschweben meinen, ohne den Boden zu berühren. — Aber um sich dieses Theilinhaltes der musikalischen Wirkung bewusst zu werden, muss man für einen Augenblick ausschliesslich auf das Formale achten; man muss absichtlich für einen Augenblick eine Verbindung unterbrechen, die wie mit magischer Gewalt von jenem Spiel der Oberfläche ab in eine unergründliche Tiefe zieht. Geistige Thätigkeiten nämlich durchwachsen mit ihren Stamm- und Zweigwurzeln das ganze geistige Bereich. Im Geistigen ist keine solche Absonderung vorhanden, wie zwischen den festgefugten Hebeln und Rädern einer Maschine, auch nicht wie zwischen Muskeln und Nerven des thierischen Organismus. Tritt schon im Organismus die Erscheinung auf, dass Theile mit einander verwachsen sind, so dass ein Glied mit einem anderen sich unwillkürlich mitbewegt, wie z. B. der vierte mit dem dritten Finger: so ist nun aber im Geistigen diese Erscheinung irgendwie bei jeder Regung vorhanden. Bei jeder Regung in durchaus verschiedenem Grade. Mitbewegung grösserer oder geringerer Tiefen des gesammten geistigen Bereichs machen eine spezifische Verschiedenheit der einzelnen geistigen Regungen aus. Hierin insbesondere scheint die verschiedene Gefühls-Beschaffenheit zu bestehen, welche verschiedenen geistigen Thätigkeiten anhaftet. — Kehren wir nun zu der Beschreibung des Gefühlsinhaltes der musikalischen Konsonanz zurück. Vergleichen wir ihn mit dem Gefühlsinhalte des Wohlgefallens an linearer Schönheit. Um diesen zu beschreiben, berief sich z. B. Hogarth auf ein wohlthuendes Gleiten des Blickes; ganz wie ein Gleiten des Gehörs, wenn die Oktave eines Tones angeschlagen wird, als physiologisch nachweisbarer Vorgang dem Wohlgefallen an der Konsonanz zu Grunde liegt. Die gemeinsame Form beider Fälle ist Einheitlichkeit der geistigen Funktion. Was aber in beiden Fällen empfunden wird, ist etwas völlig Verschiedenes. Befrage ich meine eigene Empfindung, so ist es, als ob im Anblick einer schön geführten Linie nur die Oberfläche des Gefühlsmeeres berührt und gleichsam in leichten Wellen gekräuselt wird; wogegen bereits der einfache C dur-Akkord die ganze Tiefe des Gefühles aufwogen lässt, wie das Mondgestirn die ganze Meeresmasse in der Fluthwelle zu sich

heranzieht. Das Ergebniss müsste ein zum Theil anderes sein, wenn ein Maler über seine Empfindung in dieser Beziehung befragt würde: weil dieser seine ganze Seele in einen Umriss zu bannen vermag, und demnach auch im Anblick einer Linie in ihm andere seelische Tiefen sich mitbewegen, als bei dem malerisch Unbegabten. Dass aber dennoch allgemeingiltig Wirkungen des Gehöres den Urgrund des Gefühles mächtiger bestimmen, ist mir wahrscheinlich: lassen wir diess hier dahingestellt.

Diess Eine nur sollte hier ausgesprochen werden: ein Versuch, die Empfindung der einfachsten Konsonanz zu ergründen, leitet mit Nothwendigkeit aus dem Mathematisch-Formalen in die Tiefe des Seelischen.

Dass also Rameau behauptete, die harmonischen Verhältnisse würden als harmonisch nicht durch Mathematik, sondern durch ein gewisses Gefühl entdeckt und nachgewiesen; gerade diess muss uns nun als der Gedanke erscheinen, welcher seine Theorie ästhetisch lebensfähig machte. Aus einem solchen Gedanken konnte die ästhetische Denkweise sich entwickeln, welche der grossen Kunsterscheinung Gluck's gerecht zu werden vermochte. Ein ähnlicher Gedanke war bei Home hervorzuheben; das besondere Gefühl der Harmonie unterschied er deutlich von der Wahrnehmung der einzelnen, die Harmonie ergebenden Töne. Diderot hatte einen sehr vollkommenen Begriff von dem inhaltlichen Reichthum der musikalischen Wirkung; aber er suchte sie sich vermittelst seiner rapports rationalistisch zu deuten; gegen diese ganze Erklärungsweise sagte Rousseau: ainsi c'est une opération de l'esprit qu'ils prennent pour le principe du sentiment de l'harmonie[1]).

Ein Musikstück Rameau's zaubert eine allerliebste Rokkokowelt dem Zuhörer vor die Augen. Da ist abandon und délicatesse in reichstem Maasse. Die Anmuth des Eindrucks folgt aus einer gewissen Unbestimmtheit der nur andeutenden musikalischen Schilderung; Rameau wird nicht Sturm und Ge-

---

[1]) La Borde, essai 3, 616.

witter einhertoben lassen und tadelt an den Italienern ihre imitation des bruits.

Erklingt unmittelbar nach einer solchen Komposition Rameau's, wie ich diess einmal im Konzertsaal hörte, ein Präludium seines grossen Zeitgenossen Johann Sebastian Bach: so ist es, als ob aus den Nebelschleiern, die an einem schönen Sommermorgen über Busch und Weiher liegen, eine Lichtgestalt sich löste und zum Himmel stiege. Rameau's Musik giebt das nur Angedeutete, Unausgesprochene, Bach das Unaussprechliche. Dort eine anmuthige Unbestimmtheit der Beziehungen, ein „je ne sais quoi". Hier erfüllt und bestimmt uns eine ungesehene, aber dem inneren Sinn unabweisbar deutliche Ton-Gestalt.

„Dass meine und meines seligen Vaters Grundsätze antirameauisch sind, können Sie laut sagen," schrieb Philipp Emanuel Bach [1]). Er meint wohl nur technisch-musikalische Grundsätze, denn er richtet diese Aeusserung gegen einen deutschen Vertreter des Rameau'schen Generalbasses. Sicherlich war der grosse Bach „antirameauisch". Es ist aber zu bezweifeln, ob sein Sohn, selbst wenn er diesen Gegensatz auch als einen ästhetischen empfand, in den Begriffen seiner Zeit irgendwie die Mittel aufgefunden hätte, dessen Bedeutung auszusprechen.

Die Periode wies der Musik eine Stelle unter den übrigen Künsten an, indem sie das Prinzip der Natürlichkeit auf sie anwandte. Die Idealität der Musik blieb dagegen in dieser Zeit unverstanden. Hier war ein Ueberschwängliches als Thatsache der Kunst gegeben; Italiener und Schweizer schienen in ihrer Aesthetik nach etwas Derartigem zu suchen; aber sie fanden es nicht da, wo es lag, sie suchten es zunächst noch in den Engeln und unirdischen Wesen Dante's und Milton's, und priesen die „möglichen Welten" als Gegenstand der Poesie.

Die tiefe innerliche Schätzung der Musik ist vielleicht zuerst bei unserem grossen Schiller anzutreffen. Sie ist in dem berühmten Worte angedeutet, dass bei der Konzeption seiner Werke zuerst eine musikalische Gemüthsstimmung in ihm

---

[2]) Spitta, J. S. Bach 2, 598 Anm.

anklinge. „Sie werden grosse Gestalten sehen," sagte Goethe zu Eckermann, als er Diesem eine Aufführung des Wallenstein empfahl; gerade diese gesteigerten Gestalten nun stiegen dem Dichter des Wallenstein aus einem Elemente auf, welches er tief in sich als musikalische Stimmung empfand. Als er die Jungfrau schrieb, war er von dem Eindrucke eines Gluck'schen Werkes erfüllt. — Schiller war der Ansicht, dass die Macht der Musik auf ihrem körperlichen, materiellen Theil beruhe. Aber sie sei in hohem Grade auch der Form fähig. Es komme für diese ihre ästhetische Wirkung darauf an, dass sie in der Schilderung der Leidenschaften nicht das Pathos, sondern das Ethos darstelle. „Die Musik in ihrer höchsten Veredlung muss Gestalt werden" [1]).

Den Begriff einer musikalischen Gestalt hätte sich ein naturalistischer Aesthetiker kaum deutlich zu machen vermocht. Um zu diesem Begriffe zu gelangen, musste das ästhetische Denken sich verinnerlichen. Die beiden nächsten Kapitel sollen eine solche allmählich sich vollziehende Verinnerlichung nachweisen; sie zeigt sich in verschiedenen Formen, theils als besseres Verständniss des Poetischen, theils als Winckelmann-scher Idealismus. Musikalische Eindrücke haben auf beide Begriffsbildungen gewirkt. Diess tritt für die Auffassung des Poetischen hie und da in den poetischen Meditationen Baumgarten's; in anderer, durchaus eigenthümlicher Weise in den Schriften Webb's hervor. Bei Winckelmann ist alles Aesthetische aus der Eigenart seiner Persönlichkeit abzuleiten; demnach ist auch für die Einwirkung der Musik auf seine Aesthetik der biographische Zug zu beachten, dass er musikalisch begabt und in seinen früheren Lebensjahren musikalisch thätig war.

Von den Italienern aber wird wenigstens das Bedürfniss nach Veredlung der Musik ausgesprochen, wenn sie auch nicht im Stande sind, dieses Edlere und Bessere mit Bestimmtheit zu bezeichnen. Als Winckelmann in Italien weilte, erschien ein kleines Schriftchen von Grimaldi über die Musik, welches eine „philosophische" Musik von der natürlichen und von der sinnlich wohlgefälligen Musik unterschieden wissen will. Gri-

---

[1]) Hempel 757. 754. 413.

maldi hat den Unterschied von Ethos und Pathos im Plutarch aufgefunden, und setzt in die Darstellung des Ethos das Wesen der von ihm gewünschten philosophischen Musik; als Uebersetzung giebt er passioni costumate im Gegensatz zu den perturbazioni e commozioni dell' animo non regolate dalla ragione. — Auch Muratori hatte, der modernen Opernmusik gegenüber, Sehnsucht nach der alten Würde, maestà, der italienischen Musik empfunden[1]. Bei Grimaldi findet sich in gleichem Sinne die Berufung, welche man in einer auf das Ideale in der Musik sich richtenden Betrachtung viel häufiger und bestimmter zu hören erwartet, nämlich die Erwähnung Palestrina's [2].

---

[1] Perf. p. 3, 5.

[2] Lettera sopra la mus. XVI ff. XXX. LIV.

3. Kapitel.

Die Aesthetik Baumgarten's und seiner Schule.

1.

Die grundlegenden ästhetischen Begriffs-Bestimmungen Baumgarten's finden sich in den bereits 15 Jahre vor der Aesthetica erschienenen Meditationes de nonnullis ad poema pertinentibus.

Nach dieser Schrift gehören zur Poesie vor allem „sensitive" Vorstellungen.

Sensitive Vorstellungen sind nicht einfach Sinnesvorstellungen, repraesentationes sensuales. Die Bezeichnung ist vielmehr aus einem Bereiche des Wollens auf eine Form des Erkennens übertragen. „Weil das Begehren sinnlich heisst, so mag man diese Benennung auch auf die dabei spielenden Vorstellungen übertragen"[1]). Hiernach ist in Baumgarten's Bestimmung des Poetischen das Erste: die Beziehung auf das Gefühl. Die Vorstellungen, welche im Gemüthsleben mit Begehren und Leidenschaft unmittelbar verbunden auftreten, sollen die für den Dichter brauchbaren Vorstellungen sein. „Affectus movere est poeticum." Der Dichter soll auf das Gefühl wirken. Je stärker er bewegt, um so mehr ist er Dichter. Seine Gebilde sind kaum mehr als ein eitles Spiel, wenn sie nicht rühren und ergreifen[2]). — Sehen wir uns schon hier nach Vorgängern

---

[1]) § 3. — [2]) 25. 27. 29.

um: so weist diese Auffassung vom Poetischen am unmittelbarsten auf Dubos. Dubos' Buch ist, wenn Baumgarten schreibt, noch ziemlich neu, durchaus bekannt und verbreitet, und in diesen Jahrzehnten vielleicht als die einflussreichste ästhetische Schrift zu betrachten. — Baumgarten's an diese Begriffsbestimmung sich anschliessende Definition vom Gedicht ist: poema est oratio sensitiva perfecta[1]). Die Definition wurde von Kritikern missbilligend zitirt in der Form: poema est oratio perfecte sensitiva: so sehr zog der Beisatz „sensitiv“ die Beachtung auf sich. Wir möchten versuchen, die in diesem Wort sich aussprechende Ansicht dem Bannkreis der damaligen Terminologie ein wenig zu entrücken. Nun behandelt Baumgarten die sensitiven Vorstellungen wie Gefühle („facere ad *excitandas* repraesentationes sensitivas“)[2]); wir treffen also seinen Sinn, wenn wir sagen, er suche das Poetische in einem *lebhaft empfundenen* Vortrag.

„Deutliche, vollständige, entsprechende, gründliche Vorstellungen sind nicht sensitiv und also nicht poetisch“[3]). Der Gegensatz zu deutlichen oder distinkten, das heisst in unterschiedenen Begriffen der Erkenntniss angeeigneten Vorstellungen heisst in der Sprechweise Descartes', Locke's, Leibnitz' und Wolff's: confus. Baumgarten schliesst: Da die poetischen Vorstellungen, als sensitiv, keine deutlichen Begriffe sind, so gehören sie zu den confusen Vorstellungen[4]). In seiner Gedankenreihe ist das Gefühlsartige der poetischen Vorstellungen das erste, das Confuse oder sogenannt Undeutliche das zweite Moment. Die poetischen Vorstellungen müssen confus sein. Hier haben wir nach einer Uebersetzung zu suchen, die unseren spöttischen Begriff vom Verworrenen ausschliesst. Denn confus ist bei Baumgarten kein nur negativer Begriff, sondern die Bezeichnung für einen positiven poetischen Vorzug. So wird z. B. das affectus movere poeticum auch so begründet: Im Spiel der Affekte werden die Dinge als gut und schlimm vorgestellt. Bei einer affektiven poetischen Darstellung würden also ausser den Begriffen von den Gegenständen noch die Vorstellungen gut und schlimm mit anklingen.

---

[1]) 9. — [2]) 8. — [3]) 14. — [4]) 15.

Hierdurch wird der Vorstellungs-Inhalt des Gedichts confus, und somit in höherem Grade poetisch[1]). Da heisst also confus ungefähr soviel als inhaltreich: die begriffliche Distinktion schliesst manche Vorstellungsinhalte aus, welche im Confusen vorhanden sind[2]). In der Malerei liesse sich der Unterschied von confus und distinkt in dem Unterschiede der Wirkung durch das Kolorit von der Wirkung durch die Kontour wiederfinden; wir sehen mehr in einem verschwommenen Rembrandtischen Hintergrunde, als sich in deutlichen Gestalten ausprägen liesse. Confus heisst zusammenfliessend, sich aufeinander beziehend[3]), wider- und durcheinander strömend; sagen wir: *bunt*.

Ein drittes Moment der Begriffsbestimmung des Poetischen ist die Forderung der Klarheit. Clarae repraesentationes magis poeticae quam obscurae. Klar ist von deutlich wohl zu unterscheiden. Klar bezieht sich auf den unmittelbaren Eindruck, deutlich auf die Bildung von Begriffen und Worten, durch welche die einzelnen Gegenstände unverwechselbar bezeichnet werden. „Wenn man durch Unterscheidung der Merkmale“, sagt Baumgarten, „zu gründlicher Vertiefung einer Erkenntniss gelangt, so wird die Vorstellung intensiv klarer; wenn aber in einer Vorstellung mehr enthalten ist, als in anderen, so ist sie extensiv klarer.“ Das Eine ist die logische, das Zweite die ästhetische Klarheit. Aesthetisch klar sind die Eindrücke bereits im Zustande der Confusion; das Confuse ist extensiv klar; hierauf kam es Baumgarten an; er erinnert, man möge diese extensive Klarheit von den „hinreichend bekannten“ Graden der intensiven Klarheit unterscheiden. — Man pflegt wohl zu sagen: „hell wie der Tag“. Hingegen wenn der nächtliche Wandrer, in einsamer Gegend irrend, ein Lichtpünktchen für einen Augenblick aufblitzen sieht, weiss er nicht, ob ihn sein Auge täuscht, er zweifelt, ob er etwas gesehen hat oder nicht. Das ist der Unterschied zwischen clare und obscure. Klar bezeichnet die Empfindungsstärke eines Eindrucks. Um die Verwechselung mit dem Logischen loszuwerden, können wir es wiedergeben durch

---

[1]) 26/7. — [2]) Vgl. 23. — [3]) Vgl. 94.

eindrucksvoll[1]). Der Aesthetiker wiederholt: repraesentationes extensive clariores sunt maxime poeticae. —

Der Dichter gebe uns lebhaft empfundene, bunte und eindrucksvolle Einfälle und Gebilde. Das ist die poetische Lehre Baumgarten's, des Pedanten.

Der Dichter darf nicht begrifflich bestimmen, er darf nicht ängstlich alles begründen und alles rein heraussagen. „Le secret d'être ennuyeux c'est de tout dire.“ Bestimmen muss er trotzdem; er muss der Anschauung ein bestimmtes individuelles Gebilde geben[2]). Er wird die Art für die Gattung, besser noch das Einzelwesen für die Art einsetzen. Statt „ein edler Wein“ wird er sagen: vetus Massicum, und statt „Belohnung“: ein Palmzweig. Begriffe wird er durch Beispiele wiedergeben. Hier zitirt Baumgarten die Theodicee: „Le but principal de la poésie doit être d'enseigner la prudence et la vertu par des exemples.“ Er selbst definirt: exemplum est repraesentatio magis determinati ad declarandam repraesentationem minus determinati; und ferner: in exemplis singularia quidem optima. So sind Eigennamen poetisch („pro paupere Irus“); nur dürfen sie nicht völlig unbekannt sein, sonst entsteht Unklarheit und schadet dem ästhetischen Eindruck[3]). Der Dichter redet in übertragenen Ausdrücken, weil diese ein Bild geben, als bestimmten sinnlichen Vorstellungen entsprechende Ausdrücke[4]). — Also das Erste war: die Poesie ist Empfindungs-Ausdruck. Nun erfahren wir: sie ist diess dadurch, dass sie Bilder, Anschauungen bringt. Will der Bursch im Volkslied sein Liebesglück aussprechen, so sagt er: es ist mir, als sähe ich ins Himmelreich hinein, wenn ich in deine Augen blicke. Will die Sehnsucht laut werden, so heisst es im Lied: „Wenn ich ein Vöglein wär' . . .“

Ich denke, die meisten heutigen Leser werden wohl Heine's „Ich weiss nicht, was soll es bedeuten“ — und dann „Die schönste Jungfrau sitzet“ — *poetisch* finden. Wir sagen damit nicht, dass diese Verse einen schöpferischen Genius verrathen, nicht, dass sie den höchsten Grad des Künstlerischen

---

[1]) 13. 16. 17. — [2]) 18 ff. — [3]) 89. 90. — [4]) 79 ff.

darstellen, wir wollen nur sagen, dass sie eigenartig empfunden sind, und dass in ihnen ein glücklich erfundenes dichterisches Gebilde der zu Grunde liegenden Empfindung Ausdruck verleiht. In jedem Falle hat der Dichter jenem Felsen dort am Rheine in seiner Darstellung etwas, wo nicht Alles, aus seiner eigenen Seele hinzugefügt; er hat nicht die „Natur nachgeahmt“, und der Rheinfahrer, die Sage und Heine's Lied im Sinne tragend, fühlt sich von dem Anblick des wirklichen Loreley-Felsens wohl gar enttäuscht und in seiner Stimmung gestört. Man hatte nicht stets den in diesem Beispiel von uns angewandten Begriff vom sogenannt Poetischen. Das ut pictura poesis allein ergab ihn noch nicht. Erst wenn man sagte: die Poesie gleicht der Malerei nicht darin, dass sie nachbildet, sondern darin, dass sie Bilder enthält, begann man auf das künstlerisch Eigenartige im Dichten zu achten. Die Poesie bringt Bilder, weil sie mehr will, als bloss das Wirkliche wiedergeben. Denn in Worten die Natur nachahmen, das käme strenggenommen auf ein wissenschaftliches Beschreiben hinaus. Nun soll aber die Poesie vielmehr Empfindung in Worten zum Ausdruck bringen. Zu diesem Zwecke wird sie aus der Fülle gegenständlicher Anschauung Bilder entlehnen und diese im Dienste einer dichterischen Absicht tropisch, metaphorisch, allegorisch verwenden.

Baumgarten kommt auch auf den Unterschied von Malerei und Poesie zu sprechen[1]). Diese Betrachtungen waren von Dubos angeregt, und finden sich unter Berufung auf Dubos auch bei Breitinger[2]). Dubos giebt der Malerei den Vorzug, Baumgarten und Breitinger geben ihn der Poesie. Beide führen in naher Uebereinstimmung hierfür als Grund an: dass das Gemälde nur die Oberfläche, nicht jede Seite, und gar keine Bewegung des Gegenstandes darstelle. His etiam repraesentatis in imaginibus poeticis plura ad unum tendunt quam in pictis, sagt Baumgarten. Hinc perfectius poema pictura.

Ein wichtiges ästhetisches Prinzip ist in diesen Sätzen

---

[1]) 40.

[2]) C. D. 34.

über Poetik enthalten: das Bewusstsein von dem Inhalt der einzelnen Anschauung und unmittelbaren Empfindung. — Die Sinnes-Empfindungen werden vom Verstande zu Wahrnehmungen der Gegenstände verwerthet, die einzelnen in der Erfahrung gegebenen Anschauungen zu einem Wissen über die Gegenstände zusammengestellt. Die Sinnes-Empfindung hat aber abgesehen von ihrer Verwerthung, an sich selbst betrachtet, einen bestimmten Grad der Stärke und eine Beziehung auf unser Wohl- oder Wehegefühl: diess sind ihre rein ästhetischen Eigenschaften. Desshalb kann man in jeder Wahrnehmung den blossen Empfindungs-Charakter des Eindrucks von der Beziehung auf Kenntniss und Benutzung der Gegenstände unterscheiden. Dieser blosse Empfindungs-Charakter der Wahrnehmungen ist nun zwar beständig da und begleitet all unser Hören und Sehen. Er ist aber nicht immer stark genug, um die Aufmerksamkeit von der andersgearteten Beachtung der Dinge abzuziehen. Erfüllt er das Bewusstsein, so ist hiermit die ästhetische Betrachtung der Dinge eingetreten. Hierbei erhält nun der gerade wirkende Eindruck eine ganz neue Bedeutung. Es wird nicht über ihn zur Vergleichung und Unterscheidung fortgegangen: das ist der Weg zu begrifflicher Kenntniss. Sondern wir verweilen bei der Anschauung. Sie scheint in solchen Augenblicken alles schon besessene Wissen wesentlich zu übertreffen: ist es, weil alles Wissen von der Anschauung ausgeht, und demnach eine so lebhaft aufgefasste Anschauung die Bürgschaft der Gewinnung neuen Wissens in sich trägt; sei es, dass wir die unser Gefühl hinnehmende Intuition nicht nur als eine Bürgschaft ferneren Wissens, sondern selbst als eine Erkenntniss von durchaus eigenthümlicher Beschaffenheit zu betrachten haben. — Baumgarten's cognitio sensitiva ist, was wir hier den Empfindungs-Charakter der Wahrnehmung genannt haben. Dass er die ästhetische Wirkung in die unmittelbare Intuition verlege, bekundet er unter Anderem in folgender Ableitung: der Vorzug des Gedichtes vor dem Gemälde begründet sich nicht etwa darauf, dass die durch Worte vermittelten Vorstellungen deutlicher sind, als die im Eindrucke des Gesichtsinnes gegebenen; intensiva claritas cognitioni per voces sym-

bolicae concessa prae intuitiva nihil facit ad extensivam claritatem, quae sola poetica.

In diesem Punkte knüpfen sich die Zusammenhänge zwischen Kant und Baumgarten. „Suchet durch sichere innere Erfahrung, d. i. ein unmittelbares augenscheinliches Bewusstsein diejenigen Merkmale auf, die gewiss im Begriffe von irgend einer allgemeinen Beschaffenheit liegen“ [1]), so bezeichnet Kant schon 1763 das Prinzip der ächten Methode in der Metaphysik. Der unmittelbar gegebene Inhalt einer Vorstellung soll durch sichere innere Erfahrung analysirt werden, um zu neuen Grundlagen der Erkenntniss zu gelangen. Kant hat nach diesem Prinzip Jahrzehnte lang gearbeitet. Er entdeckt durch unermüdlich vordringende Analyse gewisser räumlicher Gegebenheiten, vor allem der Anschauungen inkongruent symmetrischer Gebilde, die subjektive Bedingtheit des Raumes, und trägt dann diese Lehre, unter Erinnerung an „den vortrefflichen Analysten Baumgarten“, als Aesthetik vor. — Was seine, nach Baumgarten's und unserem Sprachgebrauch so zu nennende Aesthetik anbetrifft, so ist auch diese in ihren Prinzipien Baumgarten's Grundanschauungen verwandt. Denn wenn sie auch mit der Verwahrung beginnt: das Geschmacksurtheil ist kein Erkenntnissurtheil, und sich hiermit gegen die Formeln Baumgarten's und seiner Schule wendet; so entspricht doch der in dem Paragraphen verwandte Begriff vom Aesthetischen, als der Beziehung einer Vorstellung auf das Gefühl des Subjektes, gänzlich dem Begriffe des Sensitiven in Baumgarten's Meditationen. Die von Kant gelehrte exemplarische Allgemeingiltigkeit eines Kunstwerks, wie sie, ohne auf Begriffe sich zu gründen, in der blossen Anschauung enthalten sein könne; diess ist ein Ergebniss der Denkweise, welche die ästhetische Wirkung von der klaren Anschauung, nicht aber von der begrifflichen Deutlichkeit abhängen liess.

Bei Baumgarten aber ist diess Prinzip original. Jeder Künstler hat sich zwar zu allen Zeiten an die unmittelbare sinnliche Anschauung gehalten. Aber man hat sich nicht

---

[1]) Deutlichkeit der Grundsätze, 2. Betrachtung.

stets diese schlichte Thatsache als ästhetisches Prinzip eingestanden. Es scheint, dass der Blick des deutschen Philosophen mit Innigkeit auf den Dingen ruhte, so ärmlich auch die Natur und so kärglich die Kunst war, welche sich seiner Anschauung bot. In dieser Beziehung kann man Baumgarten's Aesthetik eine Grundlegung nennen, weil sie ein Element des Künstlerischen zum Bewusstsein brachte.

Die einzelne Kunsterscheinung, auf welche Baumgarten's erste poetische Reflexionen sich beziehen, ist die Horazische Ode. Die beständigen Berufungen auf Horaz lassen diess errathen. Der Sache nach kündigt sich das künstlerische Vorbild am deutlichsten darin an, was Baumgarten über poetische Schilderung zu sagen weiss. Den gesammten Umfang einer räumlichen und zeitlichen Umgebung schildere man durch Darstellung einer einzelnen Anschauung aus diesem Bereich[1]). „Vides ut alba stet nive candidum Soracte". „Nox erat et coelo fulgebat luna sereno Inter minora sidera". Das dem Lyriker in der Beschreibung eigenthümliche Verfahren. Er braucht die Menge der übrigen umgebenden Dinge nicht, weil einige wenige genügen, um die Stimmung der Umgebung auszudrücken, auf welche es ihm einzig ankommt. Nach Baumgarten sind durch diese Methode der Phantasie Zügel angelegt; die sinnlichen Vorstellungen und erdichteten Gebilde müssen zu dem poetischen Thema in Beziehung stehen[2]).

Das poetische Thema: abermals ein charakteristischer Begriff der poetischen Meditationen. Id cuius repraesentatio aliarum in oratione adhibitarum rationem sufficientem continet, suam vero non habet in aliis est Thema[3]). Nach Leibnitzischen Begriffen ist ein Wesen insoweit aktiv, als es den zureichenden Grund anderer Dinge oder Vorgänge in sich enthält. Die Uebertragung dieses Begriffes auf ein poetisches Gebilde ergiebt Baumgarten's „Thema". Das Thema drückt die dichterische Beherrschung des Stoffes im Sinne Eines Gedankens, Einer dichterischen Absicht aus. Daher sagt der Aesthetiker nun: jam positi limites injectaque fraena phan-

---

[1]) 31. — [2]) 68. — [3]) 66.

tasiae. Dabei ist besonders beachtet, dass die dichterische Formgebung eine Energie des Künstlergeistes, eine Thätigkeit sei; wesshalb sich gerade an das Erwähnen der Anordnung, Verknüpfung, Verwerfung von Vorstellungen zum Zwecke des Gedichts bei Baumgarten die Erinnerung anschliesst: dudum observatum poetam quasi factorem sive creatorem esse [1]).

Ein einheitliches Thema verbürgt den poetischen Zusammenhang [2]). Die Vorstellungen sollen im Gedichte sich so aus einander entwickeln, dass durch ihre Anordnung das Thema immer klarer und klarer hervortritt. Ita se excipiant repraesentationes poeticae, ut thema extensive clarius sensim clariusque repraesentetur. Die dichterische Absicht muss sich von vorneherein ankündigen; aber sie darf sich erst im Verlauf enthüllen und völlig offenbaren. Diess ist die poetisch wirksamste Methode, lucida methodus. Sie wird nicht von den Regeln logischer Verknüpfung, sondern von den Forderungen des sinnlichen Eindrucks bestimmt. Sie erfordert Bestimmtheit der einzelnen Vorstellungsgebilde; sie erfordert ebensowohl ein Weglassen von Bestimmungen; wie z. B. Komödien-Anfänge oft dadurch wirken, dass die Personen sich ohne Weiteres so einführen, als ob die ganze Situation dem Zuschauer schon bekannt wäre [3]). — Die thematische Methode ist so gedacht, wie der Zusammenhang einer musikalischen Komposition. Dass das Thema durch das Gedicht hindurch anklingen solle, bis es sich schliesslich laut erklärt, ist musikalisch empfunden. Auch in dieser Bestimmung zeigt sich demnach entschiedenes künstlerisches Gefühl. Das Formelwesen dieser und der späteren Schrift darf darüber nicht täuschen. —

Der Dichter gleicht dem Schöpfer, das Gedicht der Welt [4]). Wie im Verlaufe einer Dichtung der vorherrschende Grundgedanke sich immer klarer und klarer erklärt, so ist auch der Welt Lauf angeordnet. Der Ruhm des Schöpfers ist das Thema dieses ungeheuren Gedichts, die Durchführung des Themas eine allmähliche, erst nach und nach zu voller

---

[1]) 68. — [2]) 65. 67. — [3]) 71/3. 32. 76. — [4]) 68.

Klarheit vordringende[1]). Eine Analogie zwischen der ideellen Bedeutung eines Kunstwerks und der moralischen Bedeutung der Welt. — Es besteht noch eine andere Beziehung zwischen der Natur als Ganzes betrachtet und dem Werke des Dichters. Wir verstehen unter Natur das innere Prinzip aller Hervorbringungen überhaupt. Wir stellen sie als eine innerlich wirkende Kraft vor, ähnlich der, welche wir in den Handlungen vernünftiger Wesen thätig sehen. Es ist eine Lizenz des Sprachgebrauches, von Natur so schlechthin wie von einem festen Dinge, wie von einer Substanz zu reden. In der That haben wir nur Natur-Erscheinungen; und wir substantiiren deren Ursache, nach Analogie des Vorganges, welchen wir in den Handlungen vernünftiger Wesen beobachten, wenn wir „Natur“ sagen. Was nun diese sogenannte Natur thut, wie sie sich zeigt, was sie gestaltet — das sind alles als Handlungen des problematischen Wesens Natur keine deutlichen Begriffe, obwohl sehr klare Anschauungen. Alle unsere auf das Natur-Ganze bezüglichen Vorstellungen besitzen extensive, nicht aber intensive Klarheit. Sie besitzen die Klarheit poetischer Gebilde. Insofern nun kann man sagen, dass Gedicht und Natur sich ähnlich sind. Der Dichter bildet, wie die von uns so genannte Natur; dieses Wesen ist von uns so gedacht, wie die ein weitverzweigtes Werk durchdringende Dichter-Kraft. Der Dichter ahmt die Natur nach, heisst nichts anders als nur diess. Er gestaltet, wie die Natur[2]). — So unterscheidet später Schiller, in seinen an Körner übersandten Skizzen zum Kallias, die Nachahmung der Natur von der Nachahmung des Naturschönen. Die erstere ist bei Schiller der Begriff Baumgarten's.

Repraesentationes a natura i. e. intrinseco imitationum in universo principio, et inde pendentibus actionibus producendae immediate nunquam distinctae et intellectuales, sed sensitivae, extensive tamen clarissimae. Tales et poeticae. Es folgt, dass poetische Vorstellungen, obwohl begrifflich unvollkommen, doch einen Erkenntniss-Werth besitzen. „Die Natur selbst ist nur eine Idee des Geistes, die nie in

[1]) 71. — [2]) 110.

die Sinne fällt", sagt Schiller. „Unter der Decke der Erscheinungen liegt sie, aber sie selbst kommt niemals zur Erscheinung. Bloss der Kunst des Ideals ist es verliehen, oder vielmehr, es ist ihr aufgegeben, diesen Geist des Alls zu ergreifen und in einer körperlichen Form zu binden" [1]. — Baumgarten wagt nicht so weit zu gehen. Doch war etwas in seiner Auffassung vom Poetischen, was ihn unwillkürlich antrieb, die Bedeutung der bildlichen Anschauung und unmittelbaren Empfindung auch für die Erkenntniss, immer höher und höher zu fassen. In den Meditationen wird allerdings auch einmal der Antagonismus zwischen Poesie und wirklicher Erfahrung hervorgehoben. Regni figmentorum laudabilium, quantum quantum sit, diminuitur tamen in dies territorium prolatis sanae rationis pomoeriis [2]. Das heisst: Abenteuer und Märchen von fremden Ländern und Ungeheuern werden durch Reise-Berichte unmöglich. Gerne verzichten wir auf diese Art poetischen Stoffes. Baumgarten selbst hält in der Regel höhere Begriffe vom Poetischen fest. Er nähert sich desshalb auch der Lehre, dass in einem ganz anderen Sinn das Poetische eine positive Beziehung auf Erkenntniss habe, dass die poetische Anschauung ein tiefer Einblick in den Zusammenhang des Wirklichen sei. Seine ästhetischen Begriffe enthalten die Keime dieser Lehre, sowohl in der Form der Meditationen, als in gewissen Ausführungen der Aesthetica.

2.

Man gebe die Ansicht auf, Baumgartens Aesthetik sei als Ausfüllung einer Lücke in einem philosophischen Schulsystem entstanden. Das philosophisch-systematische Interesse ist bei ihm nicht grösser, als das immanente Interesse für die schönen Künste selbst. Desshalb führt sich die Aesthetica als Theorie der schönen Künste ein: aesthetica sive theoria liberalium artium. Sie stellt sich neben die Schriften Dubos'

---

[1]) Vorr. zur Br. v. Mess. — [2]) 59.

und Batteux'. Mit Batteux hat Baumgarten gemein, dass er wie Dieser von der Poetik ausgehend zu einer die Künste umfassenden Theorie gelangt. Wie Dubos und Batteux wird er von bestimmten Kunsterscheinungen und künstlerischen Eindrücken zu seiner Aesthetik angeleitet.

Wie persönlich Baumgarten's Theilnahme für ästhetische Dinge war, spricht die Vorrede des zweiten Bandes der Aesthetik mit ergreifenden Worten aus. Baumgarten ist Professor in Frankfurt; die Kriegsnöthe nähern sich; die Jahreszahl des Bandes ist das Jahr von Zorndorf; auch Kunersdorf hat, in unmittelbarer Nähe seiner Stadt, der Aesthetiker noch erlebt. Er selbst kränkelt bereits seit Jahren; er fühlt, dass er dem Tode entgegengeht, der ihn denn auch als noch nicht Fünfzigjährigen im Jahre 1762 von Amt und Arbeit wegnahm. Die Aesthetik blieb unvollendet, und der zweite Band mit seinen unvollständigen Ausführungen soll ihr nur eine Art von Abschluss geben. Rührend ist es nun zu lesen, wie Baumgarten sich glücklich preist, dass es gerade die Beschäftigung mit dem Schönen war, die ihn durch Lebensnoth und innere Leiden hindurch begleitet habe.

Baumgarten hatte in Halle, dem Orte seiner Studien und früheren Lehrthätigkeit, dem Kreise der sogenannten Anakreontiker angehört. Hier wird die Horazische Ode gepriesen und gepflegt; Lange's von Lessing abgewiesene Horaz-Uebersetzung geht aus diesem Kreise hervor. An den selbständigen poetischen Uebungen der Freunde war Baumgarten betheiligt; er hatte brav mitgedichtet; transiit mihi paene nulla dies sine carmine [1]), sagt er in den Meditationen, und definirt dann die Poesie als Gewohnheit des Dichtens. Habitus conficiendi poematis poesis, eoque habitu gaudens poeta [2]).

Jedoch waren in Baumgarten's Natur auch noch höhere ästhetische Neigungen enthalten, welche ihn allmählich den Gepflogenheiten dieser Kreise enthoben. Ein Carmen ist nicht immer ein Gedicht, heisst es schon in den Meditationen [3]); dem Immer-Dichten und Alles-Besingen kehrt der Aesthetiker sich ab. Er wendet sich dem Erhabenen zu. Diess wird als

---

[1]) Vorwort. — [2]) 9. — [3]) 104.

sublime cognitionis genus in der Aesthetik besonders ausführlich besprochen [1]). Die angeführten Beispiele sind zum Theil noch die Beispiele Boileau's („sit lux et fuit"); auch die Polemik gegen das Preziöse und das Burleske wird von daher übernommen. Daneben aber weist eine Andeutung auf Haller [2]). Prinzipiell handelt es sich für Baumgarten nicht mehr vorzugsweise um den sogenannten erhabenen Stil, sondern um die magnanimitas, um die inhaltliche Grösse des Gedichts und die Charaktergrösse des Dichters. Als Bild wahrer Grösse steht dem preussischen Gelehrten sein König Friedrich vor Augen. — Man erhält mehrfach bei preussischen Schriftstellern dieser Zeit den Eindruck, dass ihnen die Schöpfung eines litterarischen Zeitalters Friedrichs des Zweiten, nach Analogie des siècle de Louis XIV., vorgeschwebt habe. Im Kreise der uns hier beschäftigenden Schriften weisen darauf z. B. die überschwänglichen Wendungen, mit denen die zweite Auflage von Arnold's Poetik 1741 dem jungen Könige dargebracht wurde, oder die, mit welchen G. F. Meier die Widmung seiner Aesthetik an einen General Friedrichs begleitet. Bei Baumgarten ist der Zusammenhang ernster und innerlicher aufgefasst. Er weist darauf hin, dass das preussische Wesen, und dass insbesondere der grosse König würdige Gegenstände für die Kunst seien [3]). Hier bewährt sich Goethe's Auffassung, dass die Grösse Friedrichs die Deutschen angeregt habe, höhere Ansprüche an sich zu machen. Inzwischen nahm die Kunst nicht den Weg, welchen Baumgarten ihr wies. Den Deutschen sollte ihr Klassizismus aus noch anderen Tiefen erwachsen, als Baumgarten in der Anschauung des preussischen Charakters wahrnahm. — König Friedrich war ihm zwar geneigt, dürfte aber seine ästhetischen Aspirationen nicht beachtet haben. Dem Leser wird aus den Lessing'schen Litteraturbriefen die Erwähnung Baumgarten's in Erinnerung sein. In einem dort angeführten Gedichte wird Frankfurt die Stadt genannt, wo „Baumgarten Friedrichs Weisheit lehrt". Diese Wortfügung mag aus einer Thatsache sich erklären, welche Baumgarten's Biographen Meier und Abbt anführen:

---

[1]) Bd. 1, S. 167 ff. — [2]) 1, 254. — [3]) 1, 253.

der König habe den Gelehrten von Halle nach Frankfurt geschickt, um letzterer Universität aufzuhelfen. Baumgarten war als akademischer Lehrer beliebt, und hiervon hat Friedrich dieser Bemerkung zufolge Kenntniss genommen. Aber was Baumgarten lehrte, hatte mit „Friedrichs Weisheit“ nichts zu thun. Nur mag der damit angedeutete Gedanke als ein Wunsch des Aesthetikers vielleicht auch in seinen akademischen Vorträgen hervorgetreten sein, als das Bestreben, seine wissenschaftlichen Leistungen so zu gestalten, dass sie der grossen Thaten seines Königs würdig erschienen. — Baumgarten ist der Ansicht, dass das Erhabne deutscher Eigenart entspreche, hingegen im Anmuthigen die Franzosen Meister seien [1]). Die Franzosen sind ihm die modernen Griechen; die Deutschen sind darauf angelegt, an Würde den Römern zu gleichen [2]). Wir sehen, der deutsche Aesthetiker dieser Zeit konnte von der Kunst zwar nicht wohl mehr wissen, als die fremden Nationen ihm boten. Wem an der Entwickelung des deutschen Geisteslebens gelegen war, der musste sogar, wie Bodmer, warnen, nicht voreilig die deutsche Poesie den französischen Leistungen gleichzustellen. Aber der deutsche Aesthetiker wollte mehr, als fremde Nationen bereits geschaffen hatten. Lebensvoll finden wir hier bei Baumgarten diesen höheren Anspruch auf eine Ansicht von dem Charakter des deutschen Geistes begründet.

Baumgarten schreibt seine Theorie der schönen Künste als Aesthetik; das heisst, er will jene Theorie durch eine Logik der unteren Seelenkräfte oder Wissenschaft von der sensitiven Erkenntniss endgiltig bestimmen und ausführen. Er versprach mehr, als er hielt. Dem Programme nach hätte die Entwickelung aus dem psychologischen Befunde für die ästhetischen Ausführungen bestimmend sein müssen. Thatsächlich wirken die kunst-theoretischen Probleme, wie sie von Engländern und Franzosen zur Erörterung gebracht sind, erheblich mitbestimmend auf die Ausführung ein. Demnach erhalten wir wiederum viel mehr eine Theorie der schönen Künste,

---

[1]) 1, 239 u. a.

[2]) 1, 24. 104.

Erörterungen über die natürliche ästhetische Anlage, das ingenium — über Wahrheit und Natürlichkeit — über Vermeidung von Schwulst und richtige Anwendung von Gleichnissen, als eine wirkliche, philosophisch begründete Aesthetik. Plan und Eintheilung des Werkes entsprechen dem philosophischen Grundgedanken, die Ausfüllung der Rubriken entspricht den ästhethischen Diskussionen der Zeit.

Dem Entwurfe nach soll das Schöne beschrieben werden als das im Bereiche der sinnlichen Erkenntniss Vollkommene. Vollkommenheit der Erkenntniss aber entsteht aus der Fülle, Bedeutsamkeit, Wahrhaftigkeit, Klarheit, Ueberzeugungskraft und Lebhaftigkeit der vorgebrachten Vorstellungen. — Die lateinischen Worte sind: ubertas, magnitudo, veritas, claritas oder lux, certitudo, vita cognitionis. Ich übersetze veritas mit Wahrhaftigkeit. Baumgarten unterscheidet seine Forderung der ästhetischen Wahrheit von der Forderung gegenständlicher Richtigkeit. Der Künstler wird zwar auch an diese letztere gerne anknüpfen, sich aber nicht an sie fesseln lassen. Pulcre cogitaturus veritatis amicus est neque tamen vel illius abstractissimae vel strictissimae servus. Dagegen wird er die ästhetische Wahrheit beständig aufs strengste beachten. Die ästhetische Wahrheit ist die Wahrheit, wie sie Eindruck auf die Empfindung macht, veritas quatenus sensitive cognoscenda est; demnach: Wahrhaftigkeit. Diese kann, nach Baumgarten's Meinung, nicht ohne Wahrscheinlichkeit bestehen. Er ist der Ansicht, dass eine dichterische Darstellung keinen wahrhaftigen Eindruck machen, und hierdurch in ihrer künstlerischen Wirkung beeinträchtigt werden würde, wenn sie nicht gewissen allgemeinen Annahmen über den natürlichen Zusammenhang der Dinge, sowie über das moralisch Zulässige sich einfügt. Von der Wirklichkeit müsse in dieser Rücksicht hier und da abgewichen werden. Um des wahrhaftigen Eindrucks willen empfiehlt ferner Baumgarten die Einhaltung der Einheiten. Diese Verbindung von Wahrheit und Einheit erinnert an Boileau, wenn sie auch nicht ganz ebenso wie bei Jenem begründet ist. Boileau's ästhetisches Prinzip war Deutlichkeit, Wahrheit in subjektiver Beziehung; auch Baumgarten bestimmt die von ihm geforderte Wahrheit, veritas aesthetico-

logica, als veritas mentalis et subjectiva[1]). — Der vierte Begriff claritas oder lux aesthetica ist mit der Uebersetzung „Klarheit“ nicht erschöpft. Nicht nur, dass das Bild überhaupt hell erleuchtet vor uns stehe und also einen Eindruck mache, wird hier gefordert; sondern es sind alle die in dem Bilde selbst zur Verwendung kommenden Licht-Effekte gemeint, Helldunkel und Kolorit, und was in Dicht- und Redekunst Dem entspricht, als Anordnung der Argumente und Verwendung von Tropen und Metaphern[2]). G. F. Meier giebt für diese Kategorie den deutschen Ausdruck: Lebhaftigkeit. — *Lux* geht auf die Ausdrucksweise, *vita* auf den Inhalt der ästhetischen Vorstellungen. Eine rührende Geschichte besitzt sinnliches Leben, vita cognitionis. Ihr Eindruck kann durch die Art und Weise des Vortrags vermindert oder gesteigert werden; ist das Letztere der Fall, so ist lux cognitionis vorhanden.

Hogarth hat, ziemlich gleichzeitig mit Baumgarten, die ästhetischen Kategorien: fitness, variety, uniformity, simplicity, intricacy, quantity. Für Angemessenheit (fitness) und Einfachheit tritt bei Baumgarten seine ästhetische Wahrheit, für Mannigfaltigkeit ubertas, für Grösse magnitudo ein. Diese Kategorien stellen demnach den von der Zeit allgemein angenommenen und sich von selbst verstehenden ästhetischen Kanon dar. Sie sind zum Theil eine Tradition des französischen Klassizismus, zum Theil Repräsentanten der Formel: Vielheit in der Einheit. Soweit sie diess Letztere sind, finden sie sich z. B. auch bei Crousaz und Hutcheson: bei Crousaz vor allem die Gleichförmigkeit und die von ihr abhängigen verschiedenen Arten formaler Schönheit; bei Hutcheson die Uebereinstimmung in mehrfacher Beziehung, Uebereinstimmung von Tönen untereinander, Uebereinstimmung von Nachbild und Gegenstand. Soweit Baumgarten's Begriffe diesen Formeln entsprechen, sind sie nicht original. Eigenthümlicher sind die Kategorien lux und vita, Lebhaftigkeit des Ausdrucks,

---

[1]) 1, 305. 359. 269. 274. 309. 279. 271. — Lotze's Einwendungen gegen die Wahrheitsforderung in der Aesthetik treffen Baumgarten weniger, als die meisten anderen gleichzeitigen Aesthetiker. (Gesch. d. Aesth. 15.)

[2]) Aesth. 2.

und sinnliches Leben des Inhalts. In ihnen ist das Poetische nach dem Begriff der „Meditationen“ auf Feststellung allgemeiner Schönheiten der sinnlichen Erkenntniss angewandt. Sie betreffen den reinen Empfindungs-Charakter des Künstlerischen und enthalten insofern wirklich ästhetische Bestimmungen.

Aesthetik ist Wissenschaft vom Gefühl. Soll sie als solche ausgeführt werden, so ist die Analogie mit der Logik viel vollständiger aufzugeben, als diess von Baumgarten geschah. Das Gefühl darf nicht, wie Baumgarten es that, als *analogon rationis* behandelt werden. Wir kennen diess analogon rationis längst: es ist der *goût*, als Organ der *raison* betrachtet. Der französische Einfluss beengt die Initiative des deutschen Denkers. In gleichem Sinne schränkt sie sich durch die philosophische Systematik ihres Autors ein, welche er, im grossen Ueberblick so zu nennenden, rationalistischen Systemen entnimmt. Erst allmählich wurde das Gefühl immanent betrachtet, und als ein so zu sagen souveränes Wesen aus sich selbst heraus beschrieben und erklärt. Die ästhetischen Bemühungen Baumgarten's und seiner Zeitgenossen leiten auf diese Betrachtungsweise hin.

Beachten wir daher in Baumgarten die Versuche zu eigentlichen ästhetischen Festsetzungen: sie sind zugleich ein Verdienst um den Fortschritt der gesammten philosophischen Denkweise. Finden wir die Eigenschaften des Gemüths als untere Seelenvermögen benannt, so versetzt uns schon dieses eine Wort in eine verworrene Betrachtungsweise der wichtigsten menschlichen Angelegenheit zurück. Es weist auf cartesianische Begriffe; die Gemüthsregungen sind eine Störung des rein rationalen Innenwesens des Menschen, durch Anwandlungen der thierischen Geister: Menschenwürde ist einzig denkbar als unbedingte Herrschaft der Vernunft. So auch Baumgarten. Aber er findet für diesen Gedanken die schöne Form: imperium in facultates inferiores poscitur non tyrannis. Das Gefühl soll seine Rechte haben, unter der Oberherrschaft der Vernunft. Eine Gestaltung des Gefühls aus eigenen Prinzipien wird absehbar. Es wird absehbar, dass man einmal genauer wissen wird, was das Gefühl, als was die Vernunft sei, dann

aber viel eher den Begriff von Vernunft auf die innere Erfahrung von gestaltenden Mächten im Gefühlsleben begründen, als das Gefühl durch „analogon rationis" definiren wird. Gestaltung des Gefühls durch Ausbildung innewohnender Anlagen, und diese Gestaltung als Inhalt des Künstlerischen; diess sind hohe und wahrhaft souveräne ästhetische Begriffe. In Baumgartens Aesthetik beginnen sie sich anzukündigen. — Unter der Rubrik „magnitudo" bespricht Baumgarten, wie bereits erwähnt, auch die Charaktergrösse, magnanimitas. Sie sei ein würdiger Gegenstand der Dichtung. Sie sei, im Dichter, die Vorbedingung künstlerischen Schaffens. Aus ihr geht die schöpferische Begeisterung hervor. Hier verweilt der Aesthetiker einen Augenblick. Er giebt sich der Betrachtung des Menschen-Inneren in diesem künstlerisch-schöpferischen Zustande hin. Schaudernd blickt er von hier auf die schlimmen Anlagen und Möglichkeiten der menschlichen Natur zurück. Ueber sie fühlt er sich in der Anschauung jenes Zustandes weit emporgehoben. Der Begriff von dem in höherem Sinne Menschlichen erscheint hier durch die Mittel ästhetischer Betrachtung näher bestimmt [1]).

Aus der Apologie der Aesthetik [2]) heben wir als den leitenden Gedanken hervor: Die Beschäftigung mit einer Wissenschaft des Gefühls ist des Philosophen nicht unwürdig. Denn sollte auch das Gefühl an sich selbst nicht gleichen Ranges mit der deutlichen Erkenntniss sein, so trägt es aber doch Keime der Erkenntniss in sich.

Erstens: die undeutliche Erkenntniss, als Anschauung, trägt Keime der deutlichen Erkenntniss in sich. — Wissenschaftlichen Entdeckern wird gerne ein Geschichtchen nacherzählt, des Inhalts: ihre Entdeckungen seien ihnen eingefallen, als sie Dieses oder Dieses sahen. Die Rauchfässer Galilei's, der Apfel Newton's. Aus einer einzelnen, klaren Anschauung schlägt der zündende Funke über in den der Deutung des Gesehenen fähigen Geist. Der experimentirende Physiker kennt die Ent-

[1]) 1, 263/4. — [2]) Aesth. 1, Einleitung.

zückungen eines überraschend in seine Versuche eintretenden Phänomens. Er wird das Phänomen viele Male wiederholen, wenn er es sich auch noch nicht erklären kann, demnach ohne unmittelbaren wissenschaftlichen Nutzen: denn er nimmt an, dass ein oder das andere Mal die wiederholte Anschauung ihm die Erklärung der Erscheinung vermitteln wird. Dem Lernenden wird der Naturforscher versichern, dass es mit dem noch so fleissigen Durchlesen von Lehrbüchern nicht gethan sei, sondern dass man, um etwas von der Natur zu wissen, die Erscheinungen selber sehen müsse. Hiernach läge in der Anschauung auch dann noch eine gewisse belehrende Kraft, wenn die begriffliche Deutung gefunden und ausgesprochen ist. — Wann kam diese Bedeutung der einzelnen Anschauung für Gewinnung wissenschaftlicher Erkenntniss zum Bewusstsein? Gerard sagt in dem grossentheils gleichzeitig mit Baumgarten's Aesthetik verfassten essay on genius: das Genie, in dem assoziirenden Vermögen der Einbildungskraft wurzelnd, wird noch von anderen geistigen Kräften mitbestimmt. Ein Eindruck wird Anlass zu einer genialen Erfindung: Sinn und Erinnerung geben gewissermaassen den ersten Fingerzeig, dem dann das erfindende Denken folgt. An sich hat dieser Anlass vielleicht nichts zu bedeuten, er kann aber doch als die Quelle der ganzen Entdeckung angesehen werden. Der breiteste Strom entspringt aus einem kleinen Quell. *Vielleicht* wurde in Newton's Genie der Gedanke der Gravitation wach, als er einen Stein oder Apfel zur Erde fallen sah[1]. — Der Autor rechnet es der Anschauung nicht weiter an, dass sie als geniale Anschauung die grössten Geisteswerke veranlasst. Er wundert sich, dass sie den Anlass zur Thätigkeit der eigentlich genialen Fähigkeiten abzugeben vermöge. Immerhin ist hier ein Begriff von dem Erkenntnisswerthe der Anschauung vorhanden. Gerard vermischt nicht etwa künstlerisches und wissenschaftliches Genie, wenn er hier vorzugsweise von dem wissenschaftlichen Werthe einer Anschauung redet, sondern stellt sie mit Bewusstsein nebeneinander, und giebt an anderen Stellen von ihren Unterschieden Rechenschaft. Baumgarten dürfte über

[1]) Theil 1, sect. 5.

die Verwandtschaft des künstlerisch und wissenschaftlich Schöpferischen ähnlich wie Gerard gedacht haben; er stellt den Gegensatz von Wissenschaft und Kunst in Abrede[1]). Ausführlicher spricht er jedoch nur von dem künstlerischen Genie, dem ingenium venustum. Will er nun das künstlerische Genie mit einem kurzen Worte erläutern, so setzt er die Erklärung bei: dispositio naturalis ad perspicaciam. Geht er zur systematischen Auseinandersetzung seiner Bestandtheile über, so giebt er als ersten von acht Bestandtheilen die Fähigkeit an, starke und bestimmte Eindrücke zu empfangen, dispositio acute sentiendi; als zweiten die Phantasie; als dritten wiederum die dispositio ad perspicaciam, das Vermögen der klaren und tiefen Anschauung, die Anlage, Das was man sieht gleichsam durch und durch zu sehen, und mehr darin zu entdecken, als der zum Alltäglichen gewöhnte Blick. —

Ferner: die „vollkommene undeutliche Erkenntniss“, das Schöne, trägt Keime philosophischer Erkenntniss in sich. — Fragt man hier den Schüler Baumgarten's nach dem Inwiefern, so wird er von den „möglichen Welten“ reden. Baumgarten hingegen belässt es bei der Andeutung[2]). Es scheint, als ob er gefühlt habe, dass mit den ihm zu Gebote stehenden metaphysischen Begriffen die ganze Bedeutung des Schönen sich nicht entsprechend ausdrücken lasse. Nur einmal fanden wir in den Meditationen einen solchen Ausdruck nebenbei einmal versucht; die Anordnung des Kunstwerks in Beziehung auf sein Thema bilde die Anordnung des Weltalls in Beziehung auf die göttliche Gerechtigkeit ab.

Kant hat auch hier im Geiste des von ihm verehrten älteren Philosophen weitergearbeitet. Der Erkenntnisswerth des Schönen lässt sich, nach den tiefsinnigen Erörterungen der Kritik der Urtheilskraft, nicht in Begriffen ausmünzen. Aber er ist dennoch vorhanden. Das Schöne weist auf das übersinnliche Substrat der Natur als „ein Prinzip der subjektiven Zweckmässigkeit der Natur für unser Erkenntnissvermögen“. Hier fühlen wir uns in Beziehung „auf etwas im Subjekte selbst und ausser ihm, was nicht Natur, auch

---

[1]) Aesth. 1, 4. — [2]) Einl. § 3, 1.

nicht Freiheit, doch aber mit dem Grunde der letzteren, nämlich dem Uebersinnlichen, verknüpft ist“ [1]).

Ein sehr schöner Anblick erfüllt uns mit der Ueberzeugung, dass ein uns befreundetes Wesen, auf unaussprechliche Weise, in den Dingen walte. Finden wir uns in eine sehr schöne Landschaft gestellt — man denke einmal nicht an eine gleichgiltig-freundliche Naturumgebung, welcher wir eine ästhetische Stimmung aus unserem Inneren aufdringen, sondern an eine Natur, welche vielmehr uns den Eindruck des Schönen überwältigend aufzwingt, etwa so, wie der erste Anblick des Golfes von Neapel es thut: — nun, das kommt nicht von uns, sondern wird uns unwidersprechlich von Aussen her geschenkt. Doch aber ist es unserem tiefsten, eigensten Innenleben verwandt. Wir fühlen uns, in solchen kurzen Augenblicken, mit unserer tiefsten Seele daheim in der Natur. Hier glaubt man wieder einmal an einen Gott, sagt Goethe im ersten Reise-Bericht aus Italien.

Diese Augenblicke gehen vorüber. Mit gespenstischer Gleichgiltigkeit begräbt dieselbe irdische Natur die schönste Stadt Europas in ihrem nie gesättigten Abgrund. Unbarmherzig, ungeheuer, richtet sie sich auf gegen warmes, hell aufblühendes Menschenglück. Es scheint, jenes uns freundliche Walten ist nicht allmächtig in den Dingen. In den Vorgängen der uns bedingenden Natur verschleiert es sich viel häufiger, als es hie und da einmal in einem ruhenden Anblick sich offenbart. — Da erschafft nun menschliche Kunst das Schöne, wie einen immer erneuerten Versuch und Entwurf, die versöhnende Macht in den Dingen darzustellen und uns anzueignen. Der schöpferische Künstler trägt diese versöhnende Macht in sich. Er offenbart sie, als nicht minder zwingende Thatsache der Natur. Dass es für das empfindende Gemüth eine Ausfüllung, Befriedigung und gänzliche Beruhigung gebe, das wird im Geschick des Einzelnen nur selten zur Erfahrung. Es bleibt eine Ahnung, es wird zum kaum mehr verstandenen Geheimniss, und die Verzweiflung darf es uns zu leugnen wagen. Das Kunstwerk aber zeigt im Bilde den Vorgang

[1]) Kr. d. U. § 57, Anm. II. § 59. Vgl. Einleitung II.

der Versöhnung. Es theilt uns selber etwas von der Kraft mit, welche dem Geschick, als gleiche, oder grössere Gewalt, den Frieden abgewinnt.

Lassen wir, der Andeutung vom metaphysischen Erkenntnisswerthe des Schönen nachdenkend, den Blick auf einer Anschauung der Kunst ruhen. Blicken wir auf jenen berühmten Dionysoskopf, den man lange Zeit Platon nannte. Wer sich in die Betrachtung dieses Antlitzes verliert, wird Weisheit darin ausgesprochen finden. Die Ruhe und Milde der Züge scheint höchste Beherrschung des Lebens auszudrücken. Es ist, als ob ein feines, kaum merkliches Lächeln den Mund umspiele; jenes weltentrückte Lächeln, welches dem Glücke wie dem Unglück gilt, durch ein besseres Bewusstsein von dem Sinn der Dinge eingegeben. Oh ihr glückseligen Hellenen, dass es euch möglich war, dem Weltenwesen einen solchen Menschen abzugewinnen, diesen, höchster Erkenntniss vollen, lächelnden Blick auf den Dingen ruhen zu lassen! — Der griechische Künstler nun bildete, um all diess auszudrücken, einen schönen, trunkenen Mann. Von edlem Weine begeistert, halb müde, halb sinnend, senkt er Haupt und Blick. So sinnlich wirklichkeitsgetreu sah es ohne Zweifel der Bildner dieses Kopfes an. Aller höhere Sinn gerieth von selbst in sein Bildwerk hinein: durch die geheimnissvolle Macht der Schönheit. Er bildete den Trunkenen schön, und hatte ihn zugleich erhaben-weise gebildet, so dass die Frommen den Gott in ihm erkannten, Spätere, denen dieser Dionysos fremd war, den weisesten Menschen in ihm erblicken wollten. — So liegt Erkenntniss im Schönen eingeschlossen. Sinn und Bedeutung ist in dem Kunstwerke darin, aber auf eigene Weise, unbegrifflich, nicht auszudeuten, und doch ganz sinnlich unmittelbar. Sinnlich-übersinnlich. Das ist das Wesen der Schönheit. In Baumgarten's sensitiver Erkenntniss — einem Fühlen, welches Erkenntniss in sich trage — ist eine Andeutung dieser Einsicht enthalten.

3.

Die Formel für Baumgarten's Lehre ist: Schönheit ist Vollkommenheit der undeutlichen Erkenntniss. Man sagt wohl uch, Baumgarten lehre das Schöne als undeutlich erkannte Vollkommenheit. Die erste Fassung geht auf das Subjektive, durch innere Erfahrung zum Bewusstsein zu Bringende. Die zweite Fassung ist dagegen nicht ästhetisch-immanent; sie hat das Bedenkliche, dass ein Begriff von objektiver Vollkommenheit als Erklärungsgrund vorausgesetzt wird. Auf Baumgarten's eigenes Unternehmen passt die erste Fassung besser als die zweite. In der Schule aber, welche an Leibnitz, Wolff und Baumgarten sich anschliesst, tritt die Beziehung auf anderweite, an sich bestehende Vollkommenheit mehr hervor.

Dass beide Sätze überhaupt nebeneinander gestellt werden können und nichts völlig Verschiedenes sagen, erklärt sich aus den in ihnen verwandten Begriffen der Leibnitzischen Philosophie. Nach Leibnitz ist Vorstellung die Befassung des Vielen in Einem. Die Vorstellung wird um so vollkommener sein, je mehr sie einschliesst. Vollkommenheit der undeutlichen Erkenntniss heisst in dieser Beziehung: Darstellung inhaltlichen Reichthumes (in den der sogenannt undeutlichen Erkenntniss eigenthümlichen Formen). Andrerseits ist Vollkommenheit objektiv betrachtet: Realität. Je mehr Wirklichkeits-Inhalt, je grösser die Vollkommenheit. Von einer Erkenntniss sagen, sie sei Erkenntniss der Vollkommenheit, heisst also ebenfalls: ihren inhaltlichen Reichthum hervorheben. In dem bestimmteren Sinne des Systems der „Harmonie“ ist Vollkommenheit Uebereinstimmung des Mannigfaltigen zu einem Zwecke. So ist das Wort auch gebraucht, wenn man die Vorstellung, die Vieles vereinigt, vollkommen nennt; diesem Begriffe zufolge ist es eine Vollkommenheit der Vorstellung, Vollkommenheit vorzustellen, weil sie dadurch wird, was sie sein soll: Vielheit in der Einheit. — Nebenbei sei an dieser Stelle bemerkt, dass Leibnitz' Begriff von sensitiv ein anderer ist, als der in Baumgarten's poetischen Meditationen. „L'esprit a encore une autre perception (ausser der demon-

strativen und intuitiven Erkenntniss), qui regarde l'existence particulière des êtres finis hors de nous, et c'est la connaissance sensitive"[1]). „Ces idées sensitives dépendent du détail des figures et mouvements et les expriment exactement, quoique nous ne puissions pas y démêler ce détail dans la confusion d'une trop grande multitude et petitesse des actions mécaniques, qui frappent nos sens"[2]). Das ist also Locke's sensation. Baumgarten führt auch seinen Begriff vom Sensitiven in den poetischen Meditationen als originale Definition ein: „Repraesentationes per partem facultatis cognoscitivae inferiorem comparatae *sint* sensitivae." Dazu eine ausführliche Motivirung[3]). Am nächsten steht sein Begriff dem Begriffe Wolff's von lebendiger Erkenntniss. „Lebendige Erkenntniss ist eine Erkenntniss, die in Willen geht"[4]).

Ist das Schöne das Vollkommene? — Bodmer sagt in der Vorrede zu Breitinger's Dichtkunst: „die Kunstrichter ehren das beste Werk bloss mit der Benennung des Schönen, und sagen uns dabei, dass zwischen einem schönen und einem vollkommenen Werke ein unermesslicher Abstand sei." Sulzer bleibt der heimischen Tradition auch in dieser Auffassung getreu. „Der Maler, dem ich die Verzierung meines täglichen Wohnzimmers aufgetragen hätte, würde den besten Dank von mir verdienen, wenn er den Auftrag so ausrichtete, dass die praktischen Begriffe, deren ich am meisten bedarf, mir überall wo ich hinsehe, lebhaft vor den Augen leuchteten." Diess wäre das Vollkommene. „Geht dieses nicht an, so ist seine Arbeit auch dann noch lobenswerth, wenn ich in jedem gemalten Gegenstand etwas erblicke, das meinen Geschmack am Schönen bestärkt und erhöht"[5]). Also ich begnüge mich am Schönen, wenn mir das Gute und Vollkommene nicht zugänglich ist. Es bestehen nach Sulzer Unterschiede, aber es bestehen auch Beziehungen zwischen schön, gut und vollkommen. Behutsam sagt er: „Schönheit zeigt etwas von Vollkommenheit oder Güte in dem Stoffe darin sie haftet

---

[1]) Entend. hum. Erdmann 343. — [2]) 358.
[3]) Med. 3. — [4]) Menschl. Verst. 23.
[5]) Art. Kunst.

an"[1]). — Wolff selbst würde seinen Schülern in ihrer ästhetischen Vollkommenheitslehre nicht überall haben beistimmen können. Er würde Baumgarten's Begriff von der Vollkommenheit der undeutlichen Erkenntniss nicht zugeben. Denn nach ihm ist Deutlichkeit und Vollkommenheit der Erkenntniss Dasselbe[2]). Er ist nicht aufmerksam darauf geworden, dass sein allgemeiner Begriff von Vollkommenheit, Zusammenstimmung des Mannigfaltigen[3]), sich sehr wohl auch auf die undeutliche, anschauende Erkenntniss anwenden lasse. Die objektive Fassung der Vollkommenheitsformel dagegen ist im Sinne Wolff's. „Die Vorstellung der Vollkommenheit ist in der Regel undeutlich, klar, Lust erweckend"[4]). — Hieran sich anschliessend, dekretirt G. F. Meier: „Die Schönheit ist die Vollkommenheit, insofern sie undeutlich erkannt wird; oder wenn man die Zusammenstimmung des Mannigfaltigen in einer Sache zu einem Zwecke undeutlich erkennt, so stellt man sich dieselbe als schön vor, und man nennt sie schön"[5]). Und in dieser dogmatischen Form gewann die Lehre Verbreitung und Einfluss. In Mengs' Betrachtungen über den Geschmack in der Malerei heisst es: „Die Schönheit besteht in der Vollkommenheit der Materie nach den Begriffen, welche wir uns davon machen"[6]). Lebhaft, ja begeistert fährt er fort: „Die Schönheit ist die Seele der Natur. Sowie die Seele des Menschen die Ursache seines Daseins ist, ebenso ist auch die Schönheit die Seele der Gestalten, und was keine Schönheit hat, ist todt für uns. Diese Schönheit hat eine entzückende Kraft, und da sie geistreich ist, so setzt sie die Seele des Menschen in Bewegung, vermehrt zugleich ihre Macht und verursacht, dass sie den engen Raum, worin sie eingeschlossen ist, vergisst". Mengs hat eine sehr bestimmte Anschauung davon, was schön ist. Er hat dagegen weit weniger sichere Begriffe vom Vollkommenen. „Die Vollkommenheiten können als die wirkenden Wesen der Natur angesehen werden"; oder sie sind die „abgestuften Bestimmungen des Schöpfers" — platonische Begriffe in zeitgenössische Kunstwörter ein-

---

[1]) A. Schönheit. — [2]) Von Gott. § 279 ff. — [3]) V. G. § 152.
[4]) V. G. § 419. — [5]) Auszug S. 9. — [6]) 3. Kap.

geschnürt. Jenes weiss er; von Diesem glaubt er reden zu müssen. Er glaubt sich nicht wissenschaftlich über das Schöne äussern zu können, wenn er es nicht irgendwie auf das Vollkommene zurückführt.

Als der Dogmatiker der Baumgarten'schen Aesthetik tritt hier G. F. Meier auf. Er war Baumgarten's Schüler und sein Nachfolger in der Halle'schen Professur. Er setzte die ästhetischen Lehrvorträge fort, welche der „Erfinder der Aesthetik" begonnen hatte, und veröffentlichte seine Anfangsgründe aller schönen Künste und Wissenschaften als autorisirten Ausdruck der Lehre Baumgarten's noch vor dessen eigenem Hauptwerke. Er wurde viel gehört und viel gelesen. Seine Schriften sind ausserordentlich zahlreich, in leicht ansprechendem Deutsch geschrieben. An den litterarischen Diskussionen der Zeit sehen wir ihn sich betheiligen. Er schreibt über Milton und die Wahl seines Stoffes; er kritisirt Gottsched's Dichtkunst in einer den Zürichern gewidmeten Schrift, tadelt Unvollständigheit und mangelhafte Systematik des Werkes, und geräth hierüber mit dem benachbarten Scholarchen in eine Fehde, welche ihm zu einem Schriftchen Anlass gab: Vorstellung der Ursachen, warum es nicht möglich scheine, mit Herrn Professor Gottsched eine nützliche und vernünftige Streitigkeit zu führen. 1749 bis 52 liefert er ausführliche Beurtheilungen des Messias.

Wir lernen die von Meier vorzugsweise gehegten philosophischen Ansichten kennen aus seiner Theoretischen Lehre von den Gemüthsbewegungen überhaupt. — Leidenschaften sind nicht auschliesslich Leiden der Seele. Sie sind auch wahre Handlungen. „Ich setze vermöge der Entdeckungen der neuen Weltweisheit als eine Wahrheit zum Grunde: dass die Seele nur eine einzige Kraft sei oder habe, vermöge welcher sie sich die Welt, nach der Stellung und Lage ihres Körpers, vorstellt." Ist das Vorstellen eine Kraft, die wesentliche Kraft der Seele; so haben starke Vorstellungen Bewegungen des Gemüthes zur unmittelbaren und nothwendigen Folge. „Die Gemüthsbewegungen entstehen aus einer ungemein starken, weitläufigen, grossen und gewissen an-

schauenden Vorstellung.“ Die Leidenschaften sind keine geistigen Wirklichkeiten niederen Ranges. Nennt man sie Anwandlungen der thierischen Geister, fasst man sie als Triebfedern, die der körperlichen Einrichtung des Menschen dienen, so sind sie hiermit nicht nur nicht erklärt, sondern bleiben in ihrem eigenen, inneren Wesen unverstanden. Sie haben andere und grössere Wirkungen, als eine Korrektur von Störungen im Organismus wäre! Sie besitzen eine unangreifbare, rein geistige Bedeutung: es giebt ebenso wohl vernünftige als sinnliche Leidenschaften. Der Schriftsteller konstatirt, dass er sich mit dieser Ansicht von der Schule entferne, an deren Beifall ihm weniger, als an dem Beifall des gesunden natürlichen Verstandes gelegen sei[1]). Er erklärt sich gegen die Aechtung der Leidenschaften als solcher. „Wenn die Stoiker einen Menschen beschuldigen können, dass er aus Affekten gehandelt, so schliessen sie ohne weitere Ueberlegung, dass er gesündigt habe.“ Diess sei ein Irrthum. Die Gemüthsbewegungen drücken in einer bestimmten Beziehung das Wesen der Seele aus. Daher ist ihr Vorzug: Wahrhaftigkeit. „Ein Mensch handelt niemals unverstellter, als wenn er durch eine Gemüthsbewegung fortgerissen wird. Mitten in der Wuth der Gemüthsbewegungen entdecken sich die geheimsten Triebfedern und Neigungen der Seele.“ Wahrhaftigkeit ist demnach auch das erste Gesetz des Ausdrucks der Leidenschaft. „Wer in einem Anderen eine gewisse Leidenschaft hervorbringen will, muss dieselbe vorher in sich selbst erregen.“ „In einem Menschen, der selbst bewegt ist, redet die blosse Natur.“ — Der letzte Satz erinnert wörtlich an Dubos. Schlechte, aber wirklich erregte Schauspieler gefallen, sagte Dieser[3]). „La nature, dont ils font entendre la voix, supplée à leur insuffisance.“ Im Uebrigen ist die Betrachtungsweise Meier's der Denkweise englischer Schriftsteller, wie Shaftesbury und Home, analog. Home schreibt seine Elemente zu derselben Zeit, in welcher die preussischen Gelehrten ihre ästhetischen Schriften ausarbeiten; das Buch

---

[1]) Vorr. — [2]) S. 58. 60. 129. 158. 139. 210.

[3]) 20. 21. 374/5.

erscheint im Todesjahre Baumgarten's. — Durchbrochen ist nun hier der Bann cartesianischer Begriffe. Meier entwickelt alle jene Aeusserungen in ausführlicher Polemik gegen Descartes' Lehre von den Leidenschaften. Er wendet sich gegen die vielberufene cartesianische Doktrin, den Automatismus, in einem „Versuch eines neuen Lehrgebäudes von den Seelen der Thiere". Sein Begriff von Natur: „die Natur liebt die Verschiedenheit und Mannigfaltigkeit in allen ihren Werken" — kehrt eine andere Seite der Dinge hervor, als Descartes' „la nature agit en tout mathématiquement."

Gerechtigkeit gegen das Gefühl und Sinn für anschauende Erkenntniss gehören eng zusammen. Die symbolische Erkenntniss, sagt G. F. Meier, ist schwach in den Leidenschaften. Bezeichnend heisst es hier *symbolische*, nicht *deutliche* Erkenntniss. Wird für die abstrakte Vernunft-Erkenntniss das letztere Wort gewählt, so herrscht der Gedanke vor, dass eigentlich doch nur sie Erkenntniss sei; wird das erstere Wort gewählt, so ist in diesem enthalten, dass die ursprüngliche, unvermittelte und insofern eigentliche Erkenntniss die Erkenntniss der Sinne sei. In den Leidenschaften nun ist die Erkenntniss ganz und gar anschauend, und gar nicht symbolisch. „Es ist daher begreiflich, warum starke Leidenschaften unaussprechlich sind." Sind wir leidenschaftlich bewegt, so ist der Inhalt der Dinge in uns mächtig, ihre konventionellen Beziehungen und Ausdrucksformen dagegen gleichgiltig. „Alle unsere Empfindungen sind eine anschauende Erkenntniss; eine Erkenntniss ist anschauend, wenn die Vorstellung der Gedanken und Sachen grösser und stärker ist, als die Vorstellung der Worte und anderer Zeichen"[1]). — Auch Wolff definirte die anschauende Erkenntniss als Vorstellung der Sache selbst, die figürliche oder symbolische Erkenntniss als Vorstellung durch Worte; was ihn aber nicht abhält, an Erkenntniss-Werth die letztere höher zu schätzen, als die erstere[2]). Meier hingegen zieht aus derselben Begriffs-Bestimmung eine Folgerung zu Gunsten der anschauenden Erkenntniss. „Je abstrakter die Begriffe sind, desto weniger enthalten sie." In jedem Falle wird, wer

[1]) 175/6. 99. — [2]) Von Gott. § 316. 322.

lebhaft denken will, die *Deutlichkeit* der Erkenntniss nicht zur nächsten und unmittelbaren Absicht haben[1]). — Diese Wendung zeigt, wie Meier dazu gelangt, der anschauenden Erkenntniss eine Vollkommenheit in ihrem eigenen Bereiche zuzugestehen; demnach: wie er zur Aesthetik gelangt. Ein Vorschritt in dieser Richtung war schon dann gethan, wenn die Klarheit der anschauenden neben der Deutlichkeit der abstrakten Erkenntniss als eigene, positive Eigenschaft beachtet wurde. Diess aber geschieht bereits von Wolff. Freilich hebt er dadurch die Unterordnung der undeutlichen unter die deutliche Erkenntniss nicht auf; und auch die beiden Aesthetiker mit ihrem Begriff des analogon rationis oder „Vernunftähnlichen" thun diess nicht völlig. Aber Wolff ging doch in seiner Erkenntnisstheorie nicht von Verwahrungen gegen die Vorstellungen der Sinne aus, wie Descartes, sondern vielmehr wie Locke von dem zu Recht-Bestehen der Sinnes-Empfindung, als des Elementes aller ferneren Erkenntniss. „Wir empfinden etwas, wenn wir uns desselben als gegenwärtig bewusst sind." „Die Empfindungen sind Gedanken von uns gegenwärtigen Dingen"[2]). Die erste, elementare Eigenschaft einer Vorstellung ist Klarheit; die zweite, abgeleitete: Deutlichkeit. „Wenn der Begriff, den wir haben, zureicht die Sachen, wenn sie vorkommen, wieder zu erkennen; so ist er klar." „Ist unser Begriff klar, so sind wir entweder vermögend die Merkmale, daraus wir eine Sache erkennen, einem andern herzusagen, oder wenigstens uns selbst dieselben besonders nacheinander vorzustellen, oder nicht. In dem ersten Falle ist der klare Begriff deutlich, in dem zweiten undeutlich"[3]). Die Unterscheidung stammt in dieser Form von Locke[4]), und ist bei Diesem nur insofern ursprünglicher und einleuchtender motivirt, als er klar und dunkel aus Erfahrungen des Gesichtssinnes erläutert. Light being that which discovers to us visible objects, we give the name of obscure to that, which is not placed in a sufficient light. Dann das genaue Original der Wolff'schen Definition des Klaren: Our simple

---

[1]) Auszug 55. 52. — [2]) Menschl. Verst. § 1. 2.
[3]) § 9. 13. — [4]) Hum. underst. Buch 2, c. 29.

ideas are clear when they are such as the objects themselves from whence they were taken did or might in a well-ordered sensation or perception present them. Whilst the memory retains them thus, and can produce them to the mind whenever it has occasion to consider them, they are clear ideas. — Ich sagte: diese Hervorhebung der Klarheit neben der Deutlichkeit war wichtig für die sogenannte Erfindung der Aesthetik. In diesem Punkte trug Wolff zu dieser sogenannten Erfindung, besser gesagt, zu der philosophischen Behandlung längst vorgelegter Probleme bei. Er that es durch Hervorhebung derjenigen erkenntnisstheoretischen Ansichten, welche er seinerseits Locke verdankte.

Das Philosophische ist bei G. F. Meier nicht ohne Leben, das Aesthetische hingegen dürftig. In der Anwendung seiner philosophischen Denkweise auf ästhetische Fragen zeigt er sich als Schüler. Er beherrscht die Worte und Begriffe der neuen Wissenschaft, bringt aber keine eigenen Anschauungen hinzu. Der ästhetische Eindruck soll sinnlich unmittelbar und überzeugend sein. Meier's Beispiel: er will eine trauernde Wittwe auch in einem schwarz ausgeschlagenen Zimmer dargestellt sehen. Der ästhetische Eindruck darf die Aufmerksamkeit nicht auf Analyse der Erscheinung ablenken, sondern muss das Bewusstsein durch die Anschauung ausfüllen. Meier exemplifizirt: eine schöne Wange ist unter dem Mikroskop abscheulich. Das klassische Beispiel der Aesthetiker der undeutlichen Erkenntniss. Das Vergrösserungsglas hatte schon auf die logischen Grundbestimmungen dieser ganzen Denkweise Einfluss gehabt. Deutlichkeit ist Klarheit der einzelnen Bestandtheile. Diesen graduellen Uebergang vom Klaren zum Deutlichen erläutert Wolff wiederholentlich durch Anführung der Analyse durch Vergrösserungsgläser[1]). — Das unbewaffnete menschliche Auge vereinigt die einzelnen Bestandtheile der Gegenstände in einem bestimmten Maasse zur Ganzheit eines einzigen Eindrucks. Die konkrete Anschauung eines Ganzen stellt sich als ein mittlerer Fall unter den

[1]) Menschl. Verst. § 22. Von Gott § 771/2. Vgl. Breitinger, Gleichnisse 287 f.

beliebig vielen möglichen Lagen des Gegenstandes zum Auge dar; ein mittlerer Fall zwischen den Lagen, welche gar keine klare Anschauung, und denen, welche Anschauung der Theile und nicht des Ganzen geben würden. Verfolgen wir diesen Gedanken, so entdecken wir in ihm die Beziehung auf einen wichtigen ästhetischen Begriff. Eine gewisse Entfernung des Gegenstandes vom Auge trägt zu wirklicher Anschauung des Gegenstandes bei. Im Bereiche der Einbildungskraft wird die Anschaulichkeit vermehrt durch eine gewisse Entrückung der vorgestellten Dinge. Ein bildlicher Ausdruck, den wir im gewöhnlichen Leben nicht anwenden würden, zaubert uns plötzlich die Anschauung der Sache, um welche es sich handelt, vor die Augen. Ständen wir mitten in dem Getümmel eines Reitergefechtes, so würden wir, insoweit wir überhaupt etwas sähen, verzerrte Mienen, geschwungene Schwerter, Wunden und Blut sehen. In einer Beschreibung wird es dagegen heissen: die Reiterei stürzt sich auf den Feind, sie ergiesst sich über das Schlachtfeld, „was glänzt dort vom Walde wie Sonnenschein“; da stehen wir ferne, übersehen das Ganze und fassen es in ein Bild[1]). Schiller hat für diess poetische Verfahren in seinem weitesten Umfang die Ausdrücke: sich den Gegenstand vom Leibe halten, ihn in eine objektive Ferne rücken. — Diese Betrachtung zeigt abermals die Tragweite der Baumgarten'schen Begriffe. G. F. Meier selbst sah von dem Allen nicht viel, wie sein wenig bedeutendes Beispiel beweist. Er leitet nur, wie Hogarth u. A., das traditionelle Prinzip der ästhetischen Einheit als eine Forderung des anschaulichen Eindrucks ab: „das Ganze muss übersehen werden“ [2]).

Will er zu Höherem aufsteigen, so lässt er sich etwa so vernehmen: „Die allergrösste ästhetische Wahrscheinlichkeit einer Sache entsteht daher, wenn sie auf eine sinnliche Art als etwas vorgestellt wird, welches in dem ganzen Zusammenhange einer Welt möglich und wohlgegründet ist“ [3]). Das ist das spekulative Prinzip dieser Aesthetik. Allgemein lässt

---

[1]) Vgl. Sulzer, Art. Aehnlichkeit. — [2]) Auszug 42.

[3]) Auszug 42.

es sich ausdrücken durch den Satz: das sachlich Bedeutsamere ist auch das ästhetisch Bessere. Unser Aesthetiker aber spricht es in einer charakteristisch besonderen Form aus. Für ihn ist insbesondere die Vorstellung sachlich bedeutsam, welche einen möglichst weiten Zusammenhang der Dinge, möglichst den Weltzusammenhang zur Anschauung bringt. Denn dann bringt sie die grösste objektive Vollkommenheit vor Augen; die vollkommenste unter allen möglichen Welten. Der Dichter wird die möglichen Welten in den Kreis seiner Darstellung ziehen, um kosmische Vollkommenheit in ihrer ganzen Ausdehnung zur Anschauung zu bringen. Figmenta in existente tantum mundo impossibilia salutabimus heterocosmica, sagte Baumgarten[1]). Ganz und gar versuchte ein junger deutscher Dichter diese Tendenzen der Halle'schen Aesthetiker in einem poetischen Werke zu verwirklichen: Wieland in seinem Gedichte über die Natur der Dinge, welches, eingeführt von G. F. Meier, 1752 in Halle erschien. Hier wollte Wieland, nach seiner ausdrücklichen in der Vorrede gemachten Angabe, die vollkommenste Welt, welche möglich ist, schildern, und zeigen, dass diejenige von welcher wir einen Theil inne haben, eben nach diesem vollkommensten Grundriss gebaut sei. G. F. Meier zeigt sich in seinem Vorwort mit Wieland's Ausführung dieses Programms nicht ganz einverstanden, fühlte sich aber doch veranlasst, den Dichter zu empfehlen. Hochwillkommen war nun Wieland Bodmer'n, da diess Gedicht den jungen Deutschen denn doch als unzweifelhaften „spekulativen Dichter" erscheinen liess. Später klagten die Schweizer, dass gewisse Gedichte Wieland's „zu zärtlich seien, um aus der Feder eines rein spekulativen Dichters geflossen zu sein" [2]).

Halten wir Umschau in der deutschen Litteratur jener Zeit, so dürften weitreichende Analogien dieses einzelnen Falles wahrnehmbar sein. Die Deutschen begannen sich grosse Aufgaben in der Kunst zu stellen. Aber sie suchten das Grosse zunächst im Extensiven, im weltumspannenden Umfang der Stoffe. So entstehen die grossen kosmologischen und theologischen Epopöen. Die verschiedenen kritischen

---

[1]) Med. 52. — [2]) Mörikofer, S. 191.

Schulen stellten doch diese Forderung umfangreicher epischer Unternehmungen gleichmässig auf. Die Schweizer hatten ihre Noachide, die Gottschedianer ihren Hermann. Letztere rühmten sich, dass die Idee zu diesem Heldengedicht einem Paragraphen der Theodicee entnommen sei [1]). Trotz aller Polemik gegen die „heutige ungeheure Dichtkunst der Hexametristen“ [2]), glaubten auch sie spekulativen Dichtungen nicht entsagen zu dürfen. — Hier ergiebt sich, dass die spekulative Tendenz der beginnenden deutschen Aesthetik der deutschen Kunst-Entwickelung zunächst nicht in jedem Sinne günstig war. Ein schweres Diadem, welches das Königskind beim Taufgang zu erdrücken droht (was von zwei preussischen Prinzen jener Zeit berichtet wird). Tiefe, mächtige, ursprüngliche Naturen mussten erst, in Auflehnung gegen die schon bestehende ästhetische Kultur, entdecken, dass den Deutschen nur durch Verinnerlichung das Ausserordentliche zu leisten beschieden sei.

Die Litteraturkreise Berlins haben das Erbe der preussischen Aesthetik aus erster Hand übernommen. Mendelssohn sprach die ästhetische Vollkommenheitslehre in einem Schriftchen über die Hauptgrundsätze der schönen Künste und Wissenschaften aus (1761). Er sagt darin: die Baumgarten'sche Erklärung, ein Gedicht sei eine sinnlich vollkommene Rede, habe „uns“ Anlass gegeben, das Wesen der schönen Künste überhaupt in die künstliche sinnlich-vollkommene Vorstellung zu setzen. Er weist also auf die poetischen Meditationen als auf die Epoche der neuen ästhetischen Auffassung zurück, und scheint die allgemeine Ausführung jenes Gedankens in Baumgarten's Aesthetik weniger zu beachten. Mendelssohn stellt die beiden Fassungen der Vollkommenheitsformel neben einander: „Das Wesen der schönen Künste und Wissenschaften besteht in einer künstlichen sinnlich-vollkommenen Vorstellung, oder in einer durch die Kunst vorgestellten sinnlichen Vollkommenheit.“ Die in dem Kunstwerke zur Darstellung gelangende Vollkommenheit kann in dem Gegenstande, sie kann aber auch ausschliesslich in dem Künstler liegen; „wir nehmen

---

[1]) Neuestes 1753. — [2]) Neuestes 1754.

in den Nachahmungen der Kunst die Vollkommenheit des Künstlers wahr." Auf die gesammte Weltverfassung wird als auf den Hintergrund der künstlerischen Gebilde zwar noch hingesehen; aber nicht eigentlich wird mehr der Vollkommenheit des Weltzusammenhanges das Maass der künstlerischen Vollkommenheit entnommen. Der Künstler bemühe sich, seinen Ausschnitt aus der unermesslichen Wirklichkeit so vorzustellen, wie die Natur ihn vorgestellt haben würde, wenn die Schönheit dieses begränzten Gegenstandes ihre einzige Absicht gewesen wäre. Diese war nicht ihre einzige Absicht, sondern sie hatte die Vollkommenheit des Einzeldinges dem Allzusammenhange unterzuordnen. Um nun die Vollkommenheit des Einzeldinges zu sehen und darzustellen, wird der Künstler sich nicht an die Wahrnehmung der Natur binden, sondern er wird aus seiner eigenen Seele schöpfen. „Die menschliche Seele ist so unerschöpflich als die Natur." „In den Regeln der Schönheit, die das Genie des Künstlers empfindet und der Kunstrichter in Vernunftschlüsse auflöst, liegen die tiefsten Geheimnisse unserer Seele verborgen. Jede Regel der Schönheit ist zugleich eine Entdeckung in der Seelenlehre." Das spekulative Element tritt bei Mendelssohn gegen das psychologische zurück. — Einige Bemerkungen zeigen, dass der Autor von gewissen künstlerischen Eindrücken in tiefer Seele ergriffen und wohl auch in seinen ästhetischen Reflexionen bestimmt war. Er sieht Eckhof und die Starkin in schlecht übersetzten Stücken spielen und fühlt sich gedrungen auszurufen: „was würden solche Schauspieler leisten, wenn sie Dichter hätten, die ihnen zu Dank arbeiteten." Diess ist ein litterarisches Merkzeichen dafür, dass eine eigenthümliche künstlerische Anlage der Deutschen in den grossen Schauspielern jener Tage aufgewacht war und auf Aesthetik, Litteratur und Dichtkunst belebend zu wirken begann.

---

4. Kapitel.

Winckelmann.

1.

Idealistische Motive liegen im französischen Klassizismus. Sagt, was ihr seht. Das klingt sehr frei und allumfassend realistisch. In der That aber darf der Schriftsteller oder der Maler der klassischen Richtung nicht Alles wiedergeben, was er sieht; noch weniger sieht er Alles. Für den französischen Schriftsteller heisst es beständig: das sagt man nicht, so darf man sich nicht ausdrücken; für den französischen Künstler: so sieht ein Mensch aus, wie er sein muss, stellt diesen Menschen — den Hofmann Ludwig des Vierzehnten, den Vernunftmenschen Descartes' —, stellt Diesen deutlich dar, und ihr habt gedichtet und gemalt. Am Stoffe selbst muss eine gewisse Scheidung und Auswahl vollzogen werden, ehe man ihn sodann einfach und klar darstellt. Dieses idealisirende Verfahren bleibt dem ästhetischen Prinzip nach realistisch. Es lässt jedoch einen Begriff des Ideals entstehen: das Ideale durch Wahl, oder, da als das vollziehende Organ dieser Auswahl die Raison gedacht wird, das rationalistische Ideal.

Ein ferneres idealistisches Motiv entsteht aus dem Naturalismus. Das Kunstwerk giebt sich als Ganzes, während sein Gegenstand nur ein Atom der Naturerscheinung und des Naturlaufes ist. Indem nun der Künstler einen Theil der Natur

zu einem Ganzen durch Kunst umbildet, weicht er hierin von der Natur ab, und verfährt nicht nur nachahmend. Diese Beobachtung des künstlerischen Verfahrens führt zu den Sätzen, dass der Künstler in gewisser Weise die Natur überbiete, sowie, dass er von dem inneren Motive einer künstlerischen Absicht geleitet werde. — Das Ideale durch Ganzheit verbindet sich mit dem Idealen durch Auswahl. Der Künstler wird, um durch sein Ganzes die Natur zu überbieten, die schönen Theile der natürlichen Gegenstände auswählen und zusammenstellen.

Idealistisch dem Prinzip nach würden wir eine ästhetische Lehre nennen, welche hervorhebt, dass eine innerlich entstandene künstlerische Absicht das Bestimmende im künstlerischen Schaffen ist. Dieses idealistische Prinzip kündigt sich entweder dadurch an, dass mit Betonung von den ursprünglichen Quellen alles Künstlerischen in der menschlichen Seele gesprochen wird — oder, im Bereiche der bildenden Künste, dadurch, dass eine bestimmte Form bezeichnet wird, welche den Eindruck des Schönen hervorbringe: weil diese dann als innerlich entstehende Nöthigung für die ästhetische Behandlung der Gegenstände gedacht wird — oder auch nur negativ dadurch, dass vorzugsweise und mehr als hergebracht ist, bei Diskussion des Prinzips der Naturnachahmung, die nothwendigen Abweichungen des Kunstwerkes vom Gegenstande besprochen werden. Ist ein solcher Begriff des Künstlerischen bestimmt erfasst, dann wird er insofern zum ästhetischen Prinzip, als er auf die Auffassung des Schönen überhaupt zu wirken beginnt. Das Schöne wird aus einer Beziehung auf die tieferen, ursprünglichen Gewalten der menschlichen Seele — oder aus der Beziehung auf die Form — jedenfalls aber als eine spezifische Erscheinung verstanden, welche aus dem gemeinhin gegebenen Natürlichen als ein Ausserordentliches, wie eine Offenbarung hervortritt. In einer idealistischen Aesthetik wird hiernach zugleich die Kunst zur Hauptsache und zum leitenden Motiv alles sonstigen ästhetischen Verständnisses werden.

Der Holländer ten Kate glaubte die französische Ueber-

setzung der Abhandlung der beiden Richardson über die Malerei bei dem kontinentalen Publikum durch einen Diskurs über das ideale Schöne einführen zu sollen (1724). Sein Begriff vom Ideal entsteht aus den Begriffen des französischen Klassizismus. Er entsteht, noch genauer gesagt, aus dem Sublimen Boileau's. La partie *sublime et idéale* de l'art de peinture, sagt ten Kate. Ebenso setzt ein Ausspruch des jüngeren Racine das Ideale für das Sublime ein: le vrai idéal est nécessaire dans les sujets les plus sublimes. Die Beispiele Boileau's für das Erhabene waren ein Wort der Bibel und ein Wort Corneille's, ferner die Thaten des grossen Königs und die Helden des Alterthums. Auch fernerhin verbindet sich die Lehre vom Sublimen oder Idealen mit Hinweisungen auf das Alterthum. Madame Dacier findet das erhaben Einfache in Homer; diesen vertheidigen und den klassischen Geschmack vor Verderbniss bewahren, bezeichnet beides gleichmässig den Sinn ihrer ästhetischen Unternehmungen. Ten Kate lehrt: un esprit idéal regarde toute la nature, toute l'antiquité et tout ouvrage d'autrui comme son école, quoiqu'il n'en mette les leçons en pratique, qu'après avoir consulté la raison. Ueber die allerwärts sich aufdrängenden Belehrungen entscheide der auswählende Verstand. „Ein jedes Ideal ist nichts anderes als eine verständige Auswahl und glückliche Wiedergabe der Gegenstände; jedes Einzelne muss ausgezeichnet sein in seiner Art, aus der gesammten Natur in der Weise ausgesucht, dass es die Augen auf sich zieht und die Beachtung der Kenner fesselt; im Uebrigen das Ganze durchaus vielfältig und wechselvoll, je nach Erforderniss des jedesmaligen Vorwurfes.“ Nichts einfacher, als das. Wir werden von der Natur und von dem Alterthume lernen. Wir werden den Gegenständen und dem Verstande gerecht werden. Wir werden zugleich einfach und reich an Abwechselung sein. Wissen wir nun, was das Ideal ist? Die Lehre des Holländers gewinnt nicht an Bestimmtheit dadurch, dass er das Ideale mit dem Typischen gleichsetzt. Eine Form ist, ihm zu folgen, um so idealer, je mehr sie ein Gemeinsames ausdrückt; wer darzustellen vermag, worin das ganze menschliche Geschlecht sich gleich sieht, erreicht den Gipfel des Idealen und ist ein

ausserordentliches Genie. Sie gewinnt nicht an Bestimmtheit dadurch, dass er das Harmonische und das Ergreifende gleichsetzt. Harmonieuse propriété, touchante unité, convenance pathétique, bienséance des idées: all Das steht bei ihm unmittelbar oder nahe nebeneinander. Ein Wirrsal von Reflexen des Klassizismus und des Naturalismus. Bei alle dem finden wir den Begriff des Ideals hier in Funktion gesetzt. Der Schriftsteller sieht sich veranlasst, es zum ersten Male [1]) als Haupt- und Titelwort auszusprechen. So begegnen uns denn auch wirkliche idealistische Prinzipien bei ihm, wenn auch nicht als Prinzipien, sondern nur gelegentlich angedeutet. Ten Kate glaubt an die künstlerische Form. Er begründet diese Ansicht: es könne in jeder Komposition eine gewisse Einheit des Tones sich wie die Tonart in einem Musikstück geltend machen. Diese Art der Idealität gelte so gut für die Komposition wie für das Kolorit, für Charaktere wie für Landschaften, für Gewandung und Gebärde, für Stillleben, für Thier- und Menschengestalt. Zweitens: er betont die rein geistigen, innerlichen Motive im künstlerischen Schaffen. „Ein vollkommenes Ideal, ich möchte sagen die pittoreske und poetische Natur, kann nicht durch die blosse Nachbildung eines Modells erreicht werden, sondern einzig und allein vermöge guter Gedanken, par la force des idées les plus justes, et des imaginations les plus rectifiées“.

Das Werk der Richardson's bedurfte dieser Vervollständigung wohl eigentlich nicht. Ohne das Wort auszusprechen, haben sie einen Begriff vom idealistischen Verfahren in der Kunst. Der jüngere Richardson kannte Italien. Er schrieb über die Kunstdenkmäler des Landes. Freilich nicht zur Zufriedenheit Winckelmann's [2]), aber doch immerhin zu seiner eigenen Bestärkung im Guten. „Der Vorzug der Italiener und der Alten, sagt jenes Buch, besteht darin, dass sie der alltäglichen Natur nicht sklavisch nachgingen; sie haben sie auf eine höhere Stufe erhoben, haben sie verbessert, oder wenigstens haben sie stets die beste Auswahl aus dieser

---

[1]) Das Wort findet Guhrauer zuerst bei dem Jesuiten Lana (gest. 1687). — [2]) 1, 3. 2, 379.

Natur getroffen.“ Die alltägliche Wirklichkeit gehört so wenig in das Gemälde, als die einfache Erzählung in das Gedicht. Ein Maler muss seine Gedanken über Das erheben, was er sieht. Er muss in der Phantasie ein vollkommenes Vorbild herstellen, welches sich in der Wirklichkeit nicht findet. „Pourvu cependant, qu'il n'y ait rien contre la vraisemblance, ou qui choque la raison“ [1]). Eine Art von neuer Welt wird ihm erstehen [2]); und es wäre nur zu wünschen, dass man überirdische Wesen auch übermenschlich darstellen könnte [3]).

Die beiden englischen Maler haben einen etwas bestimmteren Begriff vom Erhabenen, als ihr holländischer Vorredner. Das Erhabene ist ihnen im Grunde eine eigenthümliche, spezifisch von anderen Eindrücken sich unterscheidende Wirkung auf das Gefühl; davon leitet sich dann ab, dass es auch eine bestimmte Stylart sei. Die Richardson's gehören hierin zu der brittischen, beschreibenden Aesthetik; ten Kate folgt den überlieferten klassischen Begriffen. Für ihn ist das Einfache, Rationelle und Natürliche auch das Erhabene, und dieses wiederum ist das Ideale. Jene versuchen das Erhabene und das Ideale auf besondere, seelische Erscheinungen zu begründen. Sie leiten das Ideale aus dem hochsinnigen Streben einer wahrhaft künstlerisch gestimmten Seele her. Der wirkliche Künstler thut sich im Gewohnten, im Mittelmässigen nicht genug. Er wäre nicht Künstler, er wäre kaum Mensch, wenn er nicht stets ein Höheres und immer wieder ein Höheres wollte. Und aus diesem Grunde bildet er, bei seinem künstlerischen Schaffen, in sich den Gedanken von Etwas aus, was über alles bisher in Kunst und Natur Hervorgebrachte hinausgeht [4]).

Der Keim des Idealismus ist überall, wo von der Form und nicht vom Stoff, vom Subjekt und nicht vom Objekt, von künstlerischer Eigenart und nicht von Nachahmung der Natur gesprochen wird. Der volle Trieb aber des Idealismus erscheint da, wo von dem Ausserordentlichen der Menschenseele als dem Ursprung der Kunst die Rede ist, wo man etwas Uebermenschliches im Menschen annimmt, und Diesem das

---

[1]) 138/9. — [2]) 140. — [3]) 67. — [4]) 210.

Mehr als Natürliche der Kunst entsprechen lässt. Diesen Sinn finden wir in der vereinzelten, nachdrücklichen Aeusserung Richardson's. Diesen Sinn fanden wir in den Bestrebungen der Schweizer für das Ursprüngliche und Ausserordentliche, und in den Andeutungen Baumgarten's über den hohen, philosophischen Erkenntniss-Werth des Schönen. Durchaus werden wir diess kennen lernen als die Gesinnung Winckelmann's. — Aber auch jener Keim des Idealismus verdient beachtet zu werden. Er durchbricht den Boden erdiger Nüchternheit, wenn die Schweizer und Baumgarten die spezifische Beschaffenheit des Poetischen einsehen: der Gegenstand darf nicht beschrieben, sondern muss mit Bildern und Gleichnissen angedeutet, umschrieben werden. Denselben Gedanken, auf Malerei angewendet, hegen die Richardson's. Der Maler hat die Freiheit, von dem Seinigen dem Gegenstande hinzuzufügen; oder: er hat hier und da die Freiheit, von der natürlichen und historischen Wahrheit sich zu entfernen [1]). Sehr deutlich spricht ihn Gravina aus: Sicome delle cose vere è madre la natura, cosi delle cose finte e madre l'idea [2]) . . . .

Die Deutschen müssen zu diesem Ausgehen von der Idee durch innere Anlage bestimmt worden sein. Albrecht Dürer sagte schlicht und schön: „Ein guter Maler ist inwendig voller Figur; . . . darum giebt Gott den kunstreichen Menschen in solchem und anderem viel Gewalt.“ Jetzt, im achtzehnten Jahrhundert, regt sich bei den Deutschen der Protest gegen das Prinzip der Naturnachahmung auch da, wo er sich noch nicht durch die Anschauung idealer Kunstwerke hinreichend rechtfertigen kann. — Gottsched pflegte eine „vormittägige Rednergesellschaft“ zu litterarischen und ästhetischen Diskussionen um sich zu versammeln. Ihr gehörten unter Anderen die Brüder Schlegel an. Elias Schlegel fand sich 1741 bewogen, über die *Unähnlichkeit* in der Nachahmung dieser Gesellschaft vorzutragen. „Alle Welt redet jetzt von Nachahmung. Diess bezeichnet einen Fortschritt des Geschmacks, weil der formalistischen Willkür, dem Geschmack der Phrasen und Figuren damit ein Ende gemacht ist.“ Aehnlich hatte

---

[1]) 35. 38. — [2]) Rag. poet. 7.

König in seiner Untersuchung von dem guten Geschmack (1727) den ästhetischen Fortschritt aufgefasst. Auch nach ihm ist der Schritt zum Guten dann gethan, wenn in Frankreich der Styl der Figuren, die Manier der Marinisten verlassen wird. Beide halten mit richtigem Sinn das Prinzip gegenständlicher Deutlichkeit als Ergebniss der französischen Geschmacksbildung fest [1]). Nun aber fährt Schlegel fort: Sehen wir genauer zu, so wird die Wirklichkeit des Gegenstandes in der künstlerischen Nachbildung aufgegeben. Kein Künstler zögert, gewisse Züge seines Vorwurfes wegzulassen; keiner stellt z. B. das Ekelhafte dar. Oft, wenn man nachahmt, muss man die ganze Sache, die man nachahmt, so zu sagen verwandeln. Man ahmt um eines entfernten, eines von der Bestimmung des wirklichen Gegenstandes entlegenen Endzweckes willen nach. Sonst würde der Maler den Garten pflanzen, anstatt ihn zu malen. „Ich kann die Nachahmung nicht so hoch schätzen, dass man sie bloss um ihrer selbst willen wie die Tugend unternehmen müsse.“ Der Endzweck der Nachahmung ist das Vergnügen; hiernach sind als Unähnlichkeiten in der Nachahmung nothwendig: Uebereinstimmung mit den Begriffen der Zuschauer vom Gegenstande des Kunstwerkes, auch wenn diese Begriffe falsch sind; Konzentration der Züge zu erdichteten, poetisch wirksamen Charakteren; Milderung des Entsetzlichen und Wahrung des Wohlstandes. Diese näheren Bestimmungen zeigen, dass Schlegel noch keine andere Kunstanschauung, als die klassische Tragödie, für musterhaft hält [2]). Er beachtet in ihr die idealisirende Tendenz. Er fühlt sich gedrängt, das Prinzip dieses idealisirenden Verfahrens aufzusuchen. — Schlegel führte seinen Einfall noch in demselben Jahre in einer kleinen Schrift „von der Nachahmung“ weiter aus. Die Schrift betont, dass die Nachahmung nicht nach der Aehnlichkeit, sondern bloss nach der Absicht beurtheilt werden müsse. Sie beschäftigt sich mit Einzelheiten des den Gegenstand verwandelnden, künstlerischen Verfahrens.

---

[1]) Vgl. Schlegel, Nachahmung § 13 ff.

[2]) Vgl. Nachahmung § 20.

Den Grundgedanken von der bestimmenden Eigenart des künstlerischen Schaffens hegte zu fast gleicher Zeit Klopstock in sich. Er deutet ihn 1745 in seiner zum Abgange von Pforta gehaltenen Rede an und spricht ihn 1748 in einem Briefe an Bodmer aus [1]. Zu seinem grossen dichterischen Unternehmen wurde er zum Theile durch diese seine ästhethische Grundansicht bestimmt. Er wollte durch die That erweisen, dass der Dichter ein Schöpfer sei. Seine Dichtung bestärkt dann die späteren deutschen Schriftsteller in der idealistischen Richtung ihres ästhetischen Denkens.

G. F. Meier war, wie wir gesehen haben, nicht eben reich an Erfahrungen der Kunst. Dennoch verfährt er in diesem Punkte mit vollkommener Sicherheit. Er schreibt „über den ersten Grundsatz aller schönen Künste und Wissenschaften“ (1757) gegen Batteux, wie schon der an Batteux' Werk erinnernde Titel andeuten soll. Der erste Grundsatz der schönen Künste ist nicht Nachahmung der Natur. In allen Künsten gilt es, das Unnatürliche zu vermeiden; auch in den nützlichen Künsten; diese Regel kann demnach noch kein Prinzip für die schönen Künste abgeben [2]. Lessing sagt einmal dasselbe: Naturnachahmung von der Kunst fordern, verräth keinen tieferen Gedanken, als die an den Schuhmacher zu stellende Forderung, dass seine Schuhe passen. Nicht die Nachahmung der Natur, sondern die grösste Schönheit der sinnlichen Erkenntniss ist der Zweck der Kunst [3]. „Daraus folgt, dass ein jeder, welcher die Regeln irgend einer der schönen Künste oder Wissenschaften ausüben und beobachten will, diese Ausübung nach einem sinnlich schönen Begriffe einrichten müsse, oder dass er nach einer schönen sinnlichen Erkenntniss als nach einem Originale arbeiten, oder dieselbe als einen Wegweiser ansehen müsse, dem er in der Beobachtung und Ausübung dieser Regeln folgt“ [4]. Diess ist das idealistische Prinzip, in der Terminologie der Baumgartenschen Aesthetik ausgesprochen. „Der Dichter sucht nach der schönen sinnlichen Erkenntniss“, heisst es weiterhin, „die er

---

[1] Danzel, Gottsched 359.
[2] 37. — [3] 43. — [4] 51/2.

durch seinen poetischen Geist erzeuget, dieselbe auszudrücken und in andern hervorzubringen" [1]). Die Kunst ist nach dieser Auffassung eine Schöpfung für sich; „Sie muss allemal wie ein Zusatz der Natur angesehen werden" [2]). Mit einem gewissen Recht ruft G. F. Meier am Schluss seiner Abhandlung triumphirend aus, hier sehe man nun, dass die Aesthetik der Schule in der Kunsttheorie die Probe halte [3]). — Winckelmann ist ein aufmerksamer Zuhörer Baumgarten's gewesen [4]); seine spätere entschieden erklärte Abneigung gegen die deutschen Metaphysiker verbietet uns, Wirkungen der Baumgarten'schen Aesthetik in seinen Schriften anzunehmen; viel eher dürfte G. F. Meier's eben erwähnte Abhandlung bereits durch Winckelmann's Nachahmung der Griechen (1755) beeinflusst sein. Aber wohl ging Winckelmann auf einem Wege weiter, welchen Baumgarten bereits betreten hatte: freilich unter anderem Geleit, und zu anderen Zielen gelangend! — Mendelssohn verbindet seine Ablehnung des Aesthetikers Batteux mit einem Lob des Schriftstellers. „Ein Batteux gewinnt auch dem unfruchtbarsten Grundsatze Manches ab" [5]). So schlimm steht es jetzt bereits mit dem Prinzip der Nachahmung der Natur. Nicht den Gegenstand, sondern den Künstler will ich in seinen Werken sehen, lehrt Mendelssohn; „wir nehmen in den Nachahmungen der Kunst die Vollkommenheit des Künstlers wahr". „Was die Natur in verschiedenen Gegenständen zerstreut hat, versammelt er in einem einzigen Gesichtspunkte, bildet sich ein Ganzes daraus, und bemüht sich, es so vorzustellen, wie es die Natur vorgestellt haben würde, wenn die Schönheit dieses begränzten Gegenstandes ihre einzige Absicht gewesen wäre." Daher „kommt der menschliche Künstler den idealischen Schönheiten näher als die Natur".

Im Jahre 1762 erscheinen zugleich in Zürich Mengs' Betrachtungen über die Schönheit und den guten Geschmack in der Malerei und in Leipzig Hagedorn's Betrachtungen über die Malerei. Beide also vor Winckelmann's Hauptwerk, beide

---

[1]) 53. — [2]) 37. — [3]) 69. — [4]) Justi, 1, 75.
[5]) Hauptgrundsätze (1761).

jedoch von Winckelmann beeinflusst. Die erstere war im Verkehr mit Winckelmann in Rom entstanden, und ist ihm gewidmet. „Ich achte diese Zuschrift für die grösste Ehre, zu welcher ich irgend gelangen können," schreibt Dieser [1]). Auch Hagedorn war mit Winckelmann von Dresden her bekannt. In seiner Schrift zitirt er wiederholt die „Nachahmung der Griechen".

Von Mengs wissen wir bereits, dass er die Schönheit mit der Vollkommenheit in Verbindung zu bringen suchte. „Die Schönheit ist ein bloss anschauender Begriff von der Vollkommenheit" [2]). Das Vollkommene selbst kommt in der Natur nirgends zur Erscheinung. „Das Vollkommene jeder Gattung steht im Mittelpunkte, dem sich die anderen Erscheinungen nur annähern" [3]). Die Vollkommenheit ist insofern „bloss idealisch"; „sie wird nicht in die Augen fallend bei jedem Individuum angetroffen." Erst die Schönheit ist die „abgebildete und sichtbare Vollkommenheit des Materiellen" [4]). Demnach aber wird, in Darstellung der Schönheit, die Natur von der Kunst übertroffen.

In Einigem zwar bleibt die Kunst hinter der Natur zurück. Z. B. im Helldunkel. Helldunkel und Kolorit fassten wir als ein wesentliches künstlerisches Motiv des Naturalismus. Hier bezeugt uns ein Maler, dass seine Kunst, wenn sie mehr als die Natur leisten wolle, ihre hauptsächliche Wirkung nicht in diesen naturalistischen Elementen des Malerischen suchen dürfe. Die Kunst übertrifft die Natur „in der Schönheit". Die Schönheit besteht also nach Mengs' Sprachgebrauch nicht im Helldunkel, sondern in der Zeichnung [5]). Winckelmann und Mengs sprechen fast stets von der Schönheit des Umrisses, wenn sie von Schönheit schlechthin sprechen.

Die Malerei kann die Natur an Schönheit übertreffen: sie bewährt hierin, wie Dichtkunst und Musik, eine höhere Kraft. Der Verstand herrscht über die Materie. Der Verstand des Malers ist sein Genie. Theilt er einer jeden Sache verschiedenen Ausdruck mit, der zusammengenommen in der

---

[1]) 2, 480. — [2]) 1. Theil, 1. Kap. — [3]) 1, 4. — [4]) 1, 5.
[5]) Vgl. Winckelmann 1, 130/1.

Hauptbedeutung zusammenfliesst, so erkennt man in seinem Werke nur eine Ursache und einen Geist: sein Werk ist geistreich. Er gebe „durch jeden Pinselstrich eine Spur seines Genies, damit sein Werk als das Produkt eines aufgeklärten Menschen angesehen werden könne“ [1]).

Hier gränzt das Idealschöne nahe an das Ausdrucksvolle. Raphael ist neben der Antike das Lieblingsbeispiel Mengs'. In Raphael aber findet er durchaus nur das Ausdrucksvolle. Seine Schönheiten seien bloss Schönheiten für den Verstand und nicht für die Augen; sie können den Augen nicht eher gefallen, als bis sie die Seele gerührt haben und alsdann erst kann ihr ganzer Werth empfunden werden [2]).

Raphael gelangte nach Mengs zu seinen hohen künstlerischen Leistungen, „er machte seine Werke voller Ausdruck und Geschmack“, dadurch, dass er alles Unbedeutende verwarf. Nachahmung der schönen und ausgewählten Natur sei das künstlerische Prinzip der Renaissance gewesen [3]). Freilich ist die Kunst der Griechen durch einen Raphael, Correggio und Titian nicht erreicht worden. „Es scheint, als wenn der Geist der Griechen gleichsam zwischen Himmel und Erde geschwebt habe, Raphael aber nur majestätisch auf der Erde einhergegangen sei“ [4]).

Die Lehre vom Ideal wird also von Mengs nicht als Gegensatz zum Prinzip der Naturnachahmung ausgesprochen. Der Künstler gelangt von der Nachahmung ausgehend zum Ideal. Wenn er etwas Schönes hervorbringen will, muss er bemüht sein, sich stufenweise über die Natur zu erheben. Was sich dem Idealischen nähert, ist vollkommener als das, was sich auf die bloss einzelne Nachahmung einschränkt. Aber darum ist die Nachahmung des Natürlichen nicht aufzugeben; die Natur soll bloss verschönert, aber nicht verändert werden; das Ideal ist die Seele, die Nachahmung der Körper des Kunstwerks. Die Seele des Kunstwerks erklärt Mengs genauer als die Grundursache, nach welcher gewählt, weggelassen, angeordnet wird. Durch Hinweglassung und Anordnung, und nur durch diese, erhebe sich das Kunstwerk über die Natur; auch die

---

[1]) 1, 5 — [2]) 2, 7. — [3]) 2, 6. — [4]) 3, 4.

ideale Wirkung der Musik werde durch Zusammensetzung natürlicher Töne erreicht. Wahl und Hinweglassung machen den guten Geschmack aus, hingegen führen Erfindung und Erdichtung neuer Dinge zur Manier [1]).

Der Herausgeber der Werke Mengs' bemerkt einmal tadelnd die Platonische und Leibnitzische Philosophie des Autors und fügt hinzu, „Winckelmann habe diese in der Metaphysik unserm Mengs eingeflösst". Gewiss betraf der Einfluss Winckelmann's auf Mengs nicht nur metaphysische Begriffe, sondern die gesammte ideelle Bedeutung, welche den Anschauungen des Schönen zu geben sei: in diesen letzteren selbst war Mengs dem deutschen Gelehrten bei dessen Ankunft in Rom überlegen. Die Einsicht nun in die ideelle Bedeutung des Schönen suchte Winckelmann gerade in den ersten Jahren seines römischen Aufenthaltes und seines Verkehres mit Mengs durch das Studium Platons zu vertiefen [2]). Mengs aber zeigt sich, wie Winckelmann, im Unterschiede von früheren Aesthethikern, nicht nur von der Erscheinung der Antike betroffen, sondern von ihrem Geist sympathetisch erfüllt. In dieser Beziehung dürften beide aus der Platonischen Philosophie eine ernste Förderung sich gewonnen haben. —

Hagedorn schreibt ein Kapitel über „die Antike und die schöne Natur". Die Antike solle uns lehren die Natur wählen, und die sogenannten idealischen Schönheiten zur Wirklichkeit bringen. Das war auch Diderot's Ansicht: „Qu'apprendre de l'antique? A discerner la belle nature" [3]). Das sagten alle früheren Schriftsteller, wenn sie sich mit dem Idealen beschäftigten. Hagedorn ist bemüht, die neuerdings angeregten höheren Begriffe vom Ideal dem ästhetischen Systeme der Naturnachahmung einzuordnen, wie er es einem Dufresnay und Dubos entnehme [4]). „Diejenige hohe Schönheit, deren Urbild in den Gedanken des Künstlers schwebt" — das sind ungefähr die Worte Winckelmann's, aus dessen Nachahmung der Griechen — „diese hohe Schönheit erreicht der Künstler

---

[1]) 2, 4/7. 1, 5. — [2]) Justi 2, 1, 66.

[3]) Pensées détachées Wk. 12, 115.

[4]) Vorbericht XV.

durch Verbindung des Ausdrucks der würdigsten Seele mit dem richtigst gebildeten Körper": also vermöge korrekter Nachahmung des Wirklichen. Hagedorn lässt die Natur als Maass des Idealen bestehen; er sagt: das idealisch Schöne wird mit Zuziehung der Natur zur Wirklichkeit gebracht, bei idealen Gebilden ist die Natur jedesmal befragt worden. — Der Aesthetiker kennt den Unterschied des nachahmenden und des erfindenden künstlerischen Verfahrens. „Wenn dem Raphael unter den Ueberbleibseln des Alterthums die Muster fehlten: so suchte er dieselben in der Natur. Schien ihm diese, wie zu seiner Galatea, nicht schön genug: so musste sein fruchtbarer Geist wirken. Oft hatte er gewählt: jetzt schuf er" [1]). Eine Erinnerung an Raphaels Wort: io mi servo di certa idea che mi viene alla mente; welches in den Schriften dieser Periode unzählige Male zitirt wird. Mit dieser Erinnerung ist das erfindende künstlerische Schaffen für Hagedorn abgethan. — Hagedorn nimmt Partei für die Natur. Nachahmung der immerblühenden Natur bestimme eine berechtigte Einschränkung der Verehrung und Nachahmung der Antike. Das Kolorit muss von der Natur, die Zeichnung mag von der Antike erlernt werden. Der Geschmack an den Antiken stellt sich als ein Mittel dar, die Natur aufs beste nachzuahmen [2]); bei Winckelmann erscheint vielmehr Naturnachahmung als das Mittel zur Darstellung des Ideals. — Aber Hagedorn's Gedanken behalten vielleicht Recht, im Bereiche der von ihm ausschliesslich behandelten Kunstart, der Malerei. Er hat in dieser Beziehung das merkwürdige Wort: „das edelste idealische Wahre ist bloss dichterisch" [3]). In der ferneren Entwickelung der Kunst hat dieses Wort sich bewährt. Winckelmann's Idealismus hat viel mehr auf die deutsche Dichtkunst, als auf die bildende Kunst gewirkt. Frau von Staël, die diese Entwickelung bereits überblickte, nennt die „Geschichte der Kunst", mit einem beziehungsvollen Ausdruck, die Poetik aller Künste [4]).

Aus alle Diesem entnehmen wir, dass mit der Einführung eines neuen Begriffs in der Aesthetik noch nicht viel gewonnen

---

[1]) „Grenzen der Nachahmung". S. 87.

[2]) 86. 88. 85. — [3]) 89. — [4]) Justi II, 2, 248.

ist. Mit demselben Begriff verbinden sich verschiedene Empfindungsweisen: je nach der Kunstart, oder je nach den Autoritäten, von welchen der betreffende Aesthetiker sich im Grunde bestimmt fühlt. So wird der Begriff des Ideals von ten Kate dem Klassizismus, von Hagedorn dem Naturalismus angepasst. Nur eine neue, eigenartige Empfindungsweise bestimmt in der Aesthetik eine wirkliche Epoche.

2.

Winckelmann selbst gebraucht Wort und Begriff des Idealen sehr verschiedenartig und unbestimmt. Der romanische Gebrauch des Wortes Idee giebt zunächst für ideal den Sinn: gedanklich. So erscheint das Wort bei Leibnitz. „Die Möglichkeiten kämpfen mit einander im Geiste des Schöpfers; dieser Kampf ist ideal; das heisst: un conflit de raisons dans l'entendement parfait“ [1]). Noch Herder schreibt: man zeige mir eine Stelle der späteren Schriften Winckelmann's, wo sie *Ideal, Geist* ist, und ich will ihren Keim in der „Nachahmung der Griechen“ auffinden. Winckelmann schrieb, wie bekannt, viel italienisch. Die fremde Sprache gab ihm den Gegensatz des Idealen und Realen, auf deutsch des Begrifflichen und des Wirklichen [3]). Gestalten, welche einen Begriff darstellen, wie die Victorien, heissen ideale Figuren [4]). „Diese Beschreibung geht nur auf das Ideal der Statue“ [5]), heisst: sie bezieht sich darauf, was wir uns unter der Statue zu denken haben. Denn gleich nachher steht: „Meine Beschreibungen sollten zwei Theile haben: der erste in Bezug des Ideals, der andere nach der Kunst“ (nach der Technik). — Das nur Gedankliche steht im ausschliessenden Gegensatz zum Wirklichen, das Ideale in dieser Bedeutung nähert sich dem Imaginären. So stellt Leibnitz das Ideale und Imaginäre neben einander [6]). Wenn G. F. Meier ausdrücken will, dass nach

---

[1]) 566. — [2]) Denkmal Winckelmann's. — [3]) 1, 538. — [4]) 1, 329.
[5]) 2, 67. — [6]) 352.

dem System der vorherbestimmten Uebereinstimmung kein physischer Einfluss des Leibes auf die Seele, wohl aber eine mittelbare Bedingtheit der seelischen Regungen durch den Leib gelehrt werde, so sagt er: der Körper wirke die Leidenschaften auf eine idealische Art [2]). Wenn Winckelmann, diesem Gebrauche entsprechend, das nur Gedankliche, nur Begriffliche im Idealen betont, erhält das Wort einen tadelnden Sinn. „Die Regeln hatten sich von der Natur entfernt und waren Ideal geworden“ [3]). — Winckelmann erklärt ferner, den französischen Aesthetikern folgend, das Ideale aus dem wählerischen Verfahren des Künstlers. Zugleich erinnert er daran, dass der Künstler die erlesenen schönen Theile zu einem gleichmässigen Ganzen vereinige: das Ideale durch Auswahl und das Ideale durch Ganzheit verbindet sich in seinem Begriffe vom Ideal. „Die Wahl der schönsten Theile und deren harmonische Verbindung in einer Figur brachte die ideale Schönheit hervor, so dass das Ideal nicht in allen Theilen der menschlichen Figur besonders statt hat, sondern nur allein von dem Ganzen der Gestalt kann gesagt werden [4]).“ Der Gegensatz zum Idealen in der ersten Bedeutung als Gedankliches, war das Wirkliche; der Gegensatz zum Idealen in dieser zweiten Bedeutung ist das Individuelle. „Die Bildung der Schönheit ist individuell, das ist, auf das Einzelne gerichtet, *oder* sie ist eine Wahl schöner Theile aus vielen Einzelnen, und Verbindung in eins, welche wir idealisch nennen.“ Winckelmann fügt die Erinnerung bei, dass etwas idealisch sein kann, ohne schön zu sein. Ideal heisst hier wiederum nicht mehr als Typus. So kann Lessing von dem „personifirten Ideal einer eiteln und gefährlichen Schulweisheit [5])“ sprechen. — Immerhin ist nun hier der Uebergang zum lobenden Gebrauche des Wortes gemacht. Winckelmann findet nämlich, dass „im Ganzen die Natur der Kunst weichen müsse“. Fragmentarisch finden sich eben so hohe Schönheiten in der Natur, als irgend die Kunst mag hervorgebracht haben. Vom Einzelnen also giebt es kein Ideal. Auf das Einzelne bezogen,

---

[1]) Gemüthsbew. 504. — [2]) 1, 311. 2, 234. — [3]) 1, 134.
[4]) Dramaturgie 91.

wäre das Ideal ein metaphysischer Begriff, als welcher es nämlich dann erscheint, wenn man sagt, es solle das Wesentliche oder die Vollkommenheit der Sache zum Ausdruck bringen. Das Ideal soll nach Winckelmann kein metaphysischer Begriff sein. Das Ideal ist zu verstehen von der höchsten möglichen Schönheit einer ganzen Figur, welche schwer in der Natur in eben dem hohen Grad sein kann, in welchem einige Statuen schön erscheinen. Diess ist der Begriff der hohen oder idealen Schönheit. — Der Beisatz „ideal" ist hier rein lobend, und in dem Sinne: „mehr als nur natürlich" gebraucht. Diess ist heute der vorherrschende Gebrauch des Wortes. Er ist bei Winckelmann, ausser in der Formel: ideale und hohe Schönheiten, sehr selten zu finden. Einmal sagt er: „Vieles, was wir uns als ideal vorstellen möchten, war die Natur bei den Griechen" [1]. Das heisst: Vieles, was wir uns rein gedanklich, wie im Traume, ausmalen, abweichend von den einzelnen Zügen der uns umgebenden Wirklichkeit und als im höchsten Grade wünschenswerth. Daneben findet sich aber auch ein Satz wie der folgende: „diese Beschreibung geht nur auf das Ideal, besonders da sie ideal ist, und ein Stück von einer ähnlichen Abbildung mehrerer Statuen." Da kostet es Mühe, sich bei dem Adjectivum etwas Deutliches zu denken. Keinenfalls ist es im Entferntesten so zu verstehen, wie in jener ersten Stelle, lobend und erhebend.

Nach dieser Uebersicht scheint es nicht, als ob Winckelmann's Schriften zur Bestimmung des Idealbegriffes hätten beitragen können. Dennoch ist diess geschehen; aber freilich nicht durch Diskussion und Definition des Begriffes. Winckelmann gab uns Ideale, durch seine Art und Weise, die Antike zu sehen. An diesen Anschauungen haben dann Spätere auch den Begriff des Idealen eindeutig bestimmt.

Dieselbe Beschreibung, welche das Wort ideal zu dem eben angeführten, kaum verständlichen Wortspiele gebraucht, giebt eine solche grosse, überzeugende Anschauung des Idealen. Winckelmann entdeckt in dem Torso: den vergötterten Her-

---

[1]) 1, 118.

kules. Gegenstand dieses Kunstwerks ist, ihm zu folgen, nicht der ringende, auch nicht der am Spinnrocken der Omphale sitzende Held, sondern der selige Gott. So lange er diess nicht wusste, sah er die Schönheit des Werkes nicht. Das Uebermaass der Glieder setzt in Erstaunen; aber als Ausdruck jener Idee entzückt es. Diesen erhabenen Gedanken finden, und die Schönheit des Werkes mit Augen sehen, ist ein und derselbe geistige Akt. Haben wir den Torso einmal mit den Augen Winckelmann's gesehen, so erweckt nun die blosse Erinnerung an jenes Werk, ja die blosse Nennung des Namens Herakles in uns eine sehr deutliche Vorstellung vom Ideal. „Den Zweiten zeugt nicht Gäa wieder.“ Wenn Schiller das Ideal positiv, idyllisch darstellen wollte, dachte er an einen Herkules nach seiner Erhebung zum Olymp.

Dem schwankenden Gebrauch des Wortes Ideal steht ferner mit sicherster Bestimmtheit eine Anschauung gegenüber, wie sie Winckelmann von dem Apollo des Belvedere sich bildete. — Man beachte, wie die soeben nachgewiesenen Bestandtheile des Ideal-Begriffes in dieser Beschreibung, als Anschauungen, vorhanden sind. So wird zu Beginn der Beschreibung auf das mehr als Natürliche, auf das gleichsam nur Gedankliche des Bildwerkes hingewiesen. Winckelmann sagt:

„Ich unternehme die Beschreibung eines Bildes, welches über alle Begriffe menschlicher Schönheit erhaben, ein Bild, welches kein Ausdruck, von etwas Sinnlichem entnommen, entwirft.“ Der Schriftsteller kann sich bereits hier in der Mittheilung Dessen, was er gesehen hat, nicht genug thun. Er schrieb anfänglich: „Ich unternehme ein Werk zu beschreiben, welches in einem grossen Verstande, der sich über die Materie erheben können, entworfen, und mit einer Hand, die zur Bildung höherer Wesen bestimmt, höherer Natur gemacht war, ausgeführt worden.“ Er schrieb später: „Der Künstler hat dieses Werk gänzlich auf das Ideal gebaut, und er hat nur eben so viel von der Materie dazu genommen, als nöthig war, seine Absicht auszuführen und sichtbar zu machen.

„Es scheinet ein geistiges Wesen, welches aus sich selbst und aus keinem sinnlichen Stoff sich eine Form gegeben, die

nur in einem Verstande, in welchen keine Materie Einfluss hat, möglich war. Ueber die Wirklichkeit erhaben ist sein Gewächs, sein Stand zeugt von der ihn erfüllenden Grösse, und sein Gang ist wie auf flüchtigen Fittigen der Winde. Ein ewiger Frühling, wie in dem glücklichsten Elysium, bekleidet die reizende Männlichkeit vollkommener Jahre mit gefälliger Jugend. Er hat den Python, wider welchen er zuerst seinen Bogen gebraucht, verfolgt, und sein mächtiger Schritt hat ihn erreicht und erlegt. Von der Höhe seiner Genügsamkeit geht sein erhabener Blick, wie in's Unendliche, weit über seinen Sieg hinaus. Zorn schnaubet aus seiner Nase, und Verachtung wohnet auf seinen Lippen; aber sein Auge ist wie das Auge dessen, der den Olympus erschüttert, und in einer ewigen Ruhe, wie auf der Fläche eines stillen Meeres schwebet. So wie auf dem Gipfel des höchsten Gebirgs, welches in seinen Schatten die fruchtbaren Thäler Thessaliens verhüllet, die Asche der Opfer niemals ein Spiel der Winde gewesen, so heiter und ungerühret von Leidenschaften erhebet sich seine Stirn mit einer sanften schwellenden Fülle der Majestät.

„Aus dem, was ich selbst empfunden beim Anblicke dieses Werks, bilde ich mir die Rührung einer Seele, die mit natürlicher Empfindung des Schönen begabt ist, und in Entzückung gegen das, was die Natur übersteigt, kann gesetzt werden. Mit Verehrung schien sich meine Brust zu erweitern und anzuschwellen, und ich nahm gleichsam einen erhabeneren Standpunkt ein, um mit Würdigkeit anzuschauen. Unvermerkt fand ich mich im Geiste nach Delos und in die lycischen Haine geführet, und ich glaubte den schönsten der Götter zu sehen mit Bogen und Pfeilen, den die Musen zu umarmen wünschen, und vor dem die übrigen Götter erzittern, und wenn er vor ihnen einhertritt, von ihren Sitzen aufstehn. Gefiele es der Gottheit, in dieser Gestalt den Sterblichen sich zu offenbaren, alle Welt würde zu deren Füssen anbeten.

„Es ist das Wunderwerk der Kunst. Gehe vorher mit dem Geiste in das Reich unkörperlicher Schönheiten, um dich zur Betrachtung dieses Bildes vorzubereiten. Sammle Begriffe erhabener Dichter, und versuche, ein Schöpfer einer himmli-

schen Natur zu werden, und wenn du in dir selbst ein Bild erzeugst, und eine vollkommenere Gestalt, als je dein Auge sah, hervorgebracht hast, alsdann tritt her zum Bilde dieser Gottheit:

„Mich dünkt, ich sehe dich in deinen Gedanken erniedrigt, und das Bild, welches dir in denselben erschienen ist, verschwinden gegen dasjenige, welches du hier gegenwärtig erblickest, so wie der Traum weicht, wenn die Wahrheit erscheint“ [1]).

Winckelmann fasste sich über das Werk mit den Worten zusammen: „Die Statue des Apollo ist das höchste Ideal unter allen Werken des Alterthums, welche der Zerstörung entgangen sind.“ Man kann vielleicht sagen, dass dieser Satz, in dem Zusammenhange, in welchem er steht, die Bestimmung des Ideal-Begriffes enthält, welche wir vorher vergeblich suchten. Denn die Leser dieser hochberühmten Beschreibung verbanden fernerhin mit dem Worte Ideal eine Anschauung, wie Winckelmann sie ihnen hier, oder in seiner Deutung des Torso, vorgemalt hatte. Von da an [2]) beginnt eine neue Anwendung des Wortes Ideal von dem noch fortdauerndem Gebrauche der farbloseren Idealbegriffe sich abzuheben. Man sehe Sulzer's Artikel Ideal. Sulzer definirt das Ideal nicht mehr als ein Gedankliches, als einen Begriff. „Das Ideal dienet, um abgezogene Begriffe in ihrer höchsten Richtigkeit sinnlich zu bilden.“ Es ist also eine Anschauung. Diese Anschauung des Ideals ist eine Schöpfung des genialen Künstlers; Sulzer spricht von der Schöpfungskraft, wodurch der Künstler das höhere Ideal hervorbringt. „Das Ideal ist jedes Urbild (das Winckelmann'sche Wort) eines Gegenstandes der Kunst, welches die Phantasie des Künstlers, in einiger Aehnlichkeit mit den Gegenständen, die in der Natur vorhanden sind, gebildet hat, und wonach er arbeitet.“ „Der Künstler arbeitet nach einem Ideal und verwirft nach diesem die Schlacken des Stoffes.“ Hier soll also das Ideal nicht mehr durch Auswahl entstehen,

---

[1]) 1, 471 f. 2, 322 ff.

[2]) Die Beschreibungen erscheinen 1759 u. 1764.

sondern es ist als Urbild gegeben, und bestimmt die Auswahl. — Eine ähnliche Wandlung des Idealbegriffes dürfte in Lessing's hinterlassenen Fragmenten zum Laokoon nachweisbar sein. Da heisst es einmal: „Die Malerei kann ihre Körper nicht schön genug wählen. Daher das idealisch Schöne“ [1]); ein andermal: „die höchste körperliche Schönheit existirt nur in dem Menschen, und auch in diesem nur vermöge des Ideals“ [2]). Der Begriff des Ideals durch Auswahl schloss nicht aus, dass auch Blumen, Thiere und Landschaften der idealen Darstellung fähig seien. Lessing aber stellt diess in Abrede und vermag das Ideal nur auf menschliche Darstellungen anzuwenden. Hier aber wirkt es als eine bestimmende Kraft: „vermöge des Ideals“. Eine bestimmte Anschauung des Ideals drängt die unbestimmteren Begriffe zurück. — In Herder's kritischen Wäldern (1767) treten die Anschauungen der Götter-Gestalten für die vagen Besprechungen des Idealen ein. Und Schiller gab diesem Begriff vom Ideal den dauernden giltigen Ausdruck:

> Nur der Körper eignet jenen Mächten,
> Die das dunkle Schicksal flechten;
> Aber frei von jeder Zeitgewalt,
> Die Gespielin seliger Naturen,
> Wandelt oben in des Lichtes Fluren,
> Göttlich unter Göttern die Gestalt.
> Wollt ihr hoch auf ihren Flügeln schweben,
> Werft die Angst des Irdischen von euch!
> Fliehet aus dem engen dumpfen Leben
> In des Ideales Reich!

3.

Die eben angestellte Betrachtung lehrt, worin die ästhetisch bestimmende Leistung Winckelmann's in Beziehung auf das Ideal bestand. Die Betrachtung des einzelnen Falles weist darauf hin, worin überhaupt das Neue bei Winckelmann zu suchen sei.

---

[1]) Hempel 6, 214. — [2]) 290.

Als erstes ästhetisches Prinzip gilt ihm der Verstand. „Man gebe Achtung, ob der Meister des Werkes, welches man betrachtet, selbst gedacht hat;“ „das *zweite* Augenmerk bei Betrachtung der Werke der Kunst soll die Schönheit sein“ [1]). Da wären wir also, wie es scheint, wieder im Banne des französischen Klassizismus.

Bemerken wir sogleich: eine Unterordnung der Schönheit unter den Verstand wird von Winckelmann damit nicht ausgesprochen, dass er dem Betrachter vorschlägt, erst den Verstand und dann die Schönheit eines Werkes zu beachten. In dem Werke sollen eben beide vorhanden sein. Die Schönheit bleibt die vornehmste Absicht der Kunst; aber die Wirkungen des Verstandes sind der würdigste Theil auch der Schönheit [2]).

Was hier Verstand heisst, das sind anderwärts die Ideen des Künstlers. Unser Autor spricht von der Höhe der Ideen eines Phidias, eines Polyklet. Er setzt die Strenge ihrer Zeichnung mit dieser Höhe ihrer Ideen in unmittelbare Verbindung [3]).

Demnach sind die Ideen als etwas mit der anschaulichen Form unmittelbar Zusammenhängendes gedacht. Winckelmann's „Ideen“ sind nicht blosse Begriffe, und sein „Verstand“ ist nicht das Vermögen begrifflicher Distinktion.

Dass Verstand in einem Kunstwerk angetroffen werden solle, heist: das Kunstwerk soll uns etwas sagen. „Plato in Raphael's Schule von Athen rührt nur den Finger, und er sagt genug“ [4]). Würde die Gebärde Plato's etwa mit den Worten „Hinweisung auf ein Höheres“ wiedergegeben sein? Dann hätte Raphael's Verstand uns hier einen Begriff mitgetheilt. Die Gebärde sagt mehr, und insofern sie dasselbe sagt, sagt sie es inniger. „Die Schönheit würde ohne Ausdruck unbedeutend heissen können, und dieser ohne Schönheit unangenehm, aber durch die Wirkung der einen in der anderen, und durch die Vermählung zweier widrigen Eigenschaften erwächst das rührende, das beredte, und das überzeugende Schöne“ [5]).

Winckelmann's Gedanken über Allegorie gehen auf diesen

---

[1]) 2, 61. 62. — [2]) 2, 61. 235. — [3]) 1, 319. — [4]) 2, 61. — [5]) 1, 172.

Grundgedanken zurück: wenn die Kunst wieder zu Ehren kommen soll, muss sie Gehalt in ihre Werke legen. Jetzt „füllt der Abscheu vor dem leeren Raum die Wände, und Gemälde von Gedanken leer, sollen das Leere ersetzen“. Vielmehr sollte „der Pinsel, den der Künstler führt, in Verstand getaucht sein; der Künstler soll mehr zu denken hinterlassen, als was er dem Auge zeigt: und dieses wird der Künstler erhalten, wenn er seine Gedanken in Allegorien nicht zu verstecken, sondern einzukleiden gelernt“ [1]). — Diese Vorliebe Winckelmann's für die Allegorie ist fast stets getadelt worden. Sie hat der bildenden Kunst nicht genützt, wie sie doch nach des Autors Willen sollte. Aber wir bemerken das ästhetische Prinzip dieser so überaus beharrlich gepflegten Neigung. Diess war kein Irrthum. Gewiss kann es sich auch für die bildende Kunst bewähren. Unmittelbar hat es auf die deutsche Dichtung gewirkt: da die Eigenart unserer klassischen Dichtung in ihrem hohen, bedeutungsvollen Gehalt besteht. Erinnert man sich dessen, so wird man jenes Prinzip auch in seinen weniger glücklichen Ausdrucksformen, also auch in der Lehre von der Allegorie beachten. Es giebt sich deutlich genug als ein grosser, überlegener Gedanke, auch in dem „Versuche einer Allegorie“ zu erkennen.

Allegorie wird nämlich hier als eine allgemeine Sprache der Künstler erklärt. Vornehmlich der Künstler. Denn begründet ist sie in der Natur selbst. „Die Natur selbst ist Lehrerin der Allegorie gewesen, und diese Sprache scheint ihr eigener, als die nachher erfundenen Zeichen unserer Gedanken: denn sie ist wesentlich und giebt ein wahres Bild der Sachen.“ Die Natur redet zu dem Gemüth in Anschauungen; auch die Kunst soll in bedeutenden Bildern zu uns sprechen. Die Kunst soll ein Verständniss der Natur ausdrücken, welches über die begriffliche Zerlegung der Naturerscheinungen hinausgeht, und das, nach des Autors Ansicht, dieser auch voranging. „Die Gedanken malen ist älter als dieselben schreiben.“ „Die in Bildern redende Natur und die Spuren von bildlichen Begriffen erkennt man in dem Geschlechte der Worte. Die Sonne hat

---

[1]) 2, 19. 20.

in den alten und in den mehresten neuen Sprachen eine männliche Benennung und der Mond eine weibliche, weil dort Wirkung und Einfluss erkannt worden, hier aber Annehmen und Empfängniss." — Winckelmann versteht unter Allegorie jede Art von künstlerischer Symbolik. Diese musste er ernst nehmen, wenn er die Kunst ernst nahm. Deutung — wofür wir Späteren Bedeutung sagen, ist das allgemeine Wort dafür [1]).

Die Bedeutung soll anschaulich hervortreten: „diess geschieht durch Einfalt. Die beste und vollkommenste Allegorie eines Begriffes oder mehrerer ist in einer einzigen Figur begriffen und vorzustellen. Die Einfalt besteht in Entwerfung eines Bildes, welches, mit so wenig Zeichen als möglich ist, die zu bedeutende Sache ausdrücke. Die Einfalt ist in Allegorien, wie Gold ohne Zusatz. Durch die Einfalt entsteht die Deutlichkeit" [2]). — Hier wiedererkennen wir den Anschauungs-Begriff der deutschen Philosophen. Die Bestandtheile eines Dinges erscheinen unter dem Mikroskop getrennt, in der Anschauung vereinigt. Nur wird hier, ohne die frühere Einschränkung, der Anschauung nicht mehr nur Klarheit, sondern Deutlichkeit zugesprochen. Die Anschauung ist keine „undeutliche Erkenntniss" mehr.

Wir wollen nicht leugnen, dass im Einzelnen der „Versuch einer Allegorie" mehr von nüchternen Begriffs-Allegorien, als von symbolischen Anschauungen spricht. Das Bild der Bestürzung kann ein zitterndes Reh sein, das Bild der Glückseligkeit ein Schiff mit vollen Segeln. Aber wer würde aus der Anschauung die folgende Allegorie verstehen: „das neue Jahr könnte ein grosser Nagel bedeuten, welchen eine Figur an einem Tempel einschlägt"? Die Erklärung: „dieser Nagel, clavus annalis genannt, wurde in Rom zu Anfang eines jeden Jahres von dem Prätor eingeschlagen" [3]).

Winckelmann hatte Jahre lang für den Grafen Bünau Exzerpte aus deutschen Chroniken geschrieben, welche ihn innerlich nicht beschäftigten. Die hierdurch erlangte Uebung seiner Arbeitskraft kam seinen späteren eigenen Werken zu

---

[1]) 2, 240. 242. 248. — [2]) 2, 251. — [3]) 2, 303. 305.

Gute. Aber es blieb von daher auch ein Zug rein stofflicher Gelehrtheit an ihm haften. Er tritt nur selten so störend wie hier hervor. Die sachliche Treue Winckelmann's in allem Einzelnen ist im Uebrigen ein so grosser Vorzug, dass daneben dieser Nachtheil gering angeschlagen werden darf.

Um Winckelmann's Prinzip vom künstlerischen Verstande richtig aufzufassen, muss uns stets zugleich sein Sinn für die Anschauung, seine Empfindung des Schönen gegenwärtig sein. Winckelmann unterschrieb mehrere seiner Briefe: „mit Geist und Liebe“. So steht es überall auch in seiner Aesthetik. „Der Geist“, die Begriffe sind von „der Liebe“, der sehr bestimmten Art seines Schönheitsgefühles, nirgends zu trennen.

Man lese in der Kunstgeschichte den Anfang des Kapitels „von dem Wesentlichen in der Kunst“. Wie wird der Autor uns in diese seine Betrachtung ästhetischer Prinzipien einführen? Als Künstler und Dichter. Er sieht sich in das olympische Stadium entrückt. Er vergleicht sein geistiges Unternehmen mit den Thaten der Helden, deren Bilder dort ihn umgeben. Von da wirft er einen Blick auf das „Labyrinth metaphysischer Spitzfindigkeiten“ zurück, in welchem seine Vorgänger sich verloren haben. Ihm wird keine Schulweisheit mehr den Genuss der Schönheit verkümmern.

„Das wahre Gefühl des Schönen gleicht einem flüssigen Gips, welcher über den Kopf des Apollo gegossen wird, und denselben in allen Theilen berührt und umgiebt.“ „Das Gefühl soll gerührt werden, wie ein schöner Tag entstehet, durch Anmeldung einer lieblichen Morgenröthe.“ „Ich sahe die Werke der Kunst an, nicht als Jemand, der zuerst das Meer sahe und sagte: es wäre artig anzusehen; die Athaumasie, oder die Nicht-Verwunderung schätze ich nicht in der Kunst, weil hier die Gleichgiltigkeit schädlich ist. Eine denkende Seele kann am Strande des weiten Meeres sich nicht mit niedrigen Ideen beschäftigen: der unermessliche Blick erweitert auch die Schranken des Geistes, welcher sich anfänglich zu verlieren scheint, aber grösser wieder zurückkommt.“ So öfters, die Erinnerung an den Anblick des Meeres. „Der erste Anblick schöner Statuen ist bei dem, welcher Empfindung

hat, wie die erste Aussicht auf das offene Meer, wo sich unser Blick verliert, und starr wird." Am Schluss der Geschichte der Kunst heisst es: „Ich konnte mich nicht enthalten, dem Schicksal der Werke der Kunst, so weit mein Auge ging, nachzusehen, so wie eine Geliebte am Ufer des Meeres ihren abfahrenden Liebhaber, ohne Hoffnung ihn wieder zu sehen, mit bethränten Augen verfolgt, und in dem entfernten Segel das Bild des Geliebten zu sehen glaubt" [1]).

In solchen Stellen ist Winckelmann beschreibender Aesthetiker. Was er sah und empfand, ist ein Ungewöhnliches, Ausserordentliches. „Que ne voit-il pas", ruft Diderot aus, „que ne voit-il pas dans ce tronçon d'homme qu'on appelle le torse"! [2]) Ganz ähnlich und in der gleichen Beziehung Sulzer, der aber bereits von Winckelmann hierin lernen will. „Man sehe, in welches Entzücken Winckelmann über das Ansehen eines blossen Rumpfes geräth, und erkenne daraus die Wichtigkeit des Ansehens" [3]). Was Winckelmann sah und empfand, macht begreiflich, dass er die begriffliche Bestimmung des Schönen zurückweist, aber seine unendliche Bedeutung behauptet. Die Schönheit ist nicht die Vollkommenheit, nicht die Uebereinstimmung des Geschöpfs mit dessen Absichten und der Theile unter sich und mit dem Ganzen. Eine beschreibende Zurückführung auf gewisse Grundbegriffe kann man wohl versuchen: Winckelmann selbst versuchte (1759) die Erklärung des formalen Schönen aus der Mannigfaltigkeit im Einfachen. Aber das Schöne lässt sich nicht durch eine bestimmte Erklärung erschöpfen. Es lässt sich nicht in Worten, wohl aber durch Werke der Kunst erläutern. Es ist eins von den grossen Geheimnissen der Natur. Aber es ist in seiner vollen Bedeutung gegeben und vorhanden, in Anschauungen der Natur und Kunst [4]).

Fassen wir zusammen: der Verstand ist bei Winckelmann das Vermögen bedeutungsvoller Anschauung [5]). Also nicht der Verstand früherer Aesthetiker, der unterscheidet, wählt,

---

[1]) 2, 227. 229. 1, 9. 8. 333. 515.

[2]) Sur la sculpture, Salon 1765. — [3]) Art. Ansehen.

[4]) 1, 538. 2, 62. 1, 555. 128.

[5]) Man vgl. Kant's Begriff der ästhetischen Idee, Kr. d. Urth. § 49.

und wählerisch oder delikat nachahmt. Sondern er ist der künstlerisch erfindende Verstand, er ist das Vermögen, Gehalt und Bedeutung in einem Kunstwerke auszudrücken.

In sehr eigenthümlicher Weise erscheint bei Winckelmann das Prinzip der Naturnachahmung mit dem Prinzip des Gestaltens aus der Idee verbunden.

Könnte diese Verbindung als ein Widerspruch im Begriff erscheinen, so ist sie doch kein Widerspruch, wenn man der Empfindungsweise des Aesthetikers folgt. Sein Gefühl für das Schöne ist gleich stark und innig, ob die Schönheit ihm nun als Kunstwerk, oder als Natur entgegentritt. Sein starkes Gefühl für die aus der Natur ihm entgegentretende Schönheit nöthigt ihn gegen beengende subjektive Vorwegnahmen sich zu verwahren und einen Idealismus als Beschränkung der Natur abzuweisen.

Er ist der Erste, welcher das vielgerühmte Wort Raphael's: io mi servo di certa idea mit einer Kritik begleitet. „Es finden sich an allen Orten schönere Frauen als seine Galatea“[1]). Hier und in anderen Fällen findet Winckelmann mehr wirkliche Schönheit in der Natur, als in der Idee des Künstlers. So ist es denn in manchen Künstlern ein Vorzug, dass sie „die Ideen näher zur Natur führen“[2]). Nicht weil die Natur als solche das Maass der Schönheit wäre, wie der naturalistische Aesthetiker diesen Vorzug begründen würde; sondern weil sie durch die Schönheit bestimmter einzelner Gebilde die voreilig zur Norm erhobene Kunstform in der Anschauung beschämt.

In der geschichtlichen Darstellung ist Dieses das Prinzip, nach welchem der Autor die Perioden abtheilt. „Der ältere Styl war auf ein System gebaut. Ueber dieses angenommene System erhoben sich die Verbesserer der Kunst und näherten sich der Wahrheit der Natur. Diese lehrte aus der Härte und von hervorspringenden und plötzlich abgeschnittenen Theilen der Figur in flüssige Umrisse zu gehen, die gewaltsamen Stellungen und Handlungen gesitteter und weiser zu machen,

---

[1]) 1. 135. — [2]) 1, 320.

und sich weniger gelehrt, als schön, erhaben und gross zu zeigen“ [1]). Diess ist der Uebergang vom älteren Styl zum hohen Styl des Phidias und Polyklet. Dann wird der Uebergang von diesem zum schönen Styl ähnlich beschrieben. „Die Kunst fing mit strengen Begriffen der Schönheit an, wie wohl eingerichtete Staaten mit strengen Gesetzen, gross zu werden. Die nächsten Nachfolger der grossen Gesetzgeber in der Kunst suchten die hohen Schönheiten, die an Statuen ihrer grossen Meister wie von der Natur abstrahirte Ideen, und nach einem Lehrgebäude gebildete Formen waren, näher zur Natur zu führen, und eben dadurch erhielten sie eine grössere Mannigfaltigkeit.“ Die Nachahmuug der Natur erscheint hier nicht als statische Norm, sondern als dynamisches Prinzip. Sie ist ein nie versagendes Mittel in der Hand des besonnenen Künstlers, und durch sie gelangt das „grosse Geheimniss“ des Schönen zu immer neuem Ausdruck.

Die besondere Gunst der Natur hat gerade in Griechenland nach Winckelmann's Ansicht dazu beigetragen, die Kunst zu so hoher Vollkommenheit zu fördern. „Vieles, was wir uns als ideal vorstellen möchten, war die Natur bei ihnen. Die Natur, nachdem sie stufenweis durch Kälte und Hitze gegangen, hat sich in Griechenland, wo eine zwischen Winter und Sommer abgewogene Witterung ist, wie in ihrem Mittelpunkt gesetzt, und je mehr sie sich demselben nähert, desto heiterer und fröhlicher wird sie“ — Winckelmann erdichtet hier einen idealen Zustand der Natur, nach dem Muster des durchaus wünschenswerthen, menschlichen Zustandes, von welchem im nächsten Abschnitt zu reden sein wird. Er fährt fort: — „desto allgemeiner ist ihr Wirken in geistreichen Bildungen, und in entschiedenen und viel versprechenden Bildern. Wo die Natur weniger in Nebeln und in schweren Dünsten eingehüllt ist, sondern in einer heiteren und fröhlichen Luft wirkt, wie Euripides die atheniensische beschreibt, giebt sie dem Körper zeitiger eine reifere Form; sie erhebt sich in mächtigen, besonders weiblichen Vollkommenheiten, und in Griechenland wird sie ihre Menschen auf das Feinste vollendet

[1]) 1, 311.

haben“ [1]). Derselbe Gedanke findet sich in der Erstlingsschrift. Hier wird auf die Lebensgewohnheiten der Griechen hingewiesen, welche den Künstlern häufige Gelegenheit zur Beobachtung der schönen Natur gaben [2]). In diesem Gedankenzusammenhange heisst die Kunst eine Wirkung der Natur [3]).

Winckelmann überrascht uns nach Vollendung der Geschichte der Kunst mit der Mittheilung, er werde der Betrachtung der Natur sich zuwenden. „Ich habe meine niedrige Hütte aufgeschlagen, wo man mir wohl will, um in diesem Lande der Menschlichkeit meine Jahre, ferne vom Kriegsgeschrei und in Ruhe, zu geniessen, und meine letzten Betrachtungen werden von der Kunst auf die Natur gehen“ [4]). Ein beinahe leidenschaftliches Gefühl für grosse Schauspiele der Natur zeigt er im Jahre 1767 beim Ausbruche des Vesuv; er setzt sich Gefahren aus, um in zwei aufeinanderfolgenden Nächten diesen Anblick zu geniessen. Seinen Aufenthalt in Porto d'Anzo am Meere schildert er wie folgt: „Dieses ist der Ort meiner Seligkeit, und hier wünschete ich Sie, mein Freund! zu sehen, und mit Ihnen längs dem stillen Ufer der See, unter dem mit Myrten bewachsenen hohen Gestade, sorgenlos zu schleichen, und auch, wenn das Meer wüthet und tobt, dasselbe unter einem Bogen des alten Tempels des Glücks, oder von dem Balcon meiner Zimmer selbst, ruhig anzuschauen“ [5]). Da erfahren wir, warum so oft in den Schilderungen der Kunstwerke der Blick auf das Meer zur Bezeichnung der durch das Kunstwerk erweckten Empfindung verwandt wird. Winckelmann's Naturgefühl steht in naher Beziehung zu dem belebenden Inhalt seiner Auffassung und Aneignung der Kunst.

„Denn wahrhaftig steckt die Kunst in der Natur, wer sie heraus kann reissen, der hat sie.“ (Dürer.) — Die Natur ist ein unversieglicher Quell. Um zu trinken, müssen wir das Wasser schöpfen und fassen. Die schöpfende Hand giebt diesem Vorgang sein gleichfalls völlig natürliches Gesetz. Diess ist das Verhältniss von Natur und Kunst. Wenn der Quell nicht fliesst — ohne Beobachtung der Natur — können

---

[1]) 1, 118. — [2]) 2, 8. — [3]) 1, 325. — [4]) 2, 537. — [5]) 2, 667.

wir uns nicht erfrischen. Damit uns seine Welle als Getränk zu eigen werde, fassen wir sie aber in ein Gefäss. Diesem nun gab ursprünglich die Nothdurft seiner Bestimmung seine Form; endlich erfand der künstlerische Verstand zu gleichem Zwecke die herrliche Amphora. Deren Gestalt lässt zwar den natürlichen Anlass ihrer Bildung noch sehr wohl erkennen. Auf den ersten Blick erscheint sie als bestimmt, das Wasser einer Quelle aufzufangen. Aber die Kunst hat jenem Anlass Gestalt gegeben und eine höhere Schönheit abgewonnen. Wie die Amphora zu dem fliessenden Quell und der ersten schöpfenden Hand, so verhält sich das Kunstwerk zur Nachahmung der Natur.

Winckelmann drückt sich über dieses Verhältniss wohl auch so aus, dass der Künstler durch Beobachtung der Natur zur Schöpfung einer höheren Natur begeistert werde. „Die häufigen Gelegenheiten zur Beobachtung der Natur veranlassten die griechischen Künstler noch weiter zu gehen: sie fingen an, sich gewisse allgemeine Begriffe von Schönheiten sowohl einzelner Theile als ganzer Verhältnisse zu bilden, die sich über die Natur selbst erheben sollten; ihr Urbild war eine bloss im Verstande entworfene geistige Natur.“ Diess Ergebniss geistigen Schaffens ist nun jenes Ideal, nach welchem der Künstler arbeitet. Es erhebt die Kunst über die Natur, und den gestaltenden Künstler über sich selbst. „Die sinnliche Schönheit gab dem Künstler die schöne Natur; die ideale Schönheit die erhabenen Züge: von jener nahm er das Menschliche, von dieser das Göttliche“ [1]).

4.

Das Göttliche. — Sagt Winckelmann, wie er diess verstanden haben will? Er setzt für das künstlerisch Höchste und Wünschenswerthe einen Namen ein, welchen er dem höchsten Wunsch und der geheimsten Ahnung des mensch-

---

[1]) 2, 8. 9.

lichen Geistes entnimmt. Wie ist diese Bezeichnung in seiner allgemeinen Denkweise begründet?

Es zeigt sich, in Winckelmann's Schilderungen der Kunstwerke und ästhetischen Erörterungen, dass er mit Bestimmtheit ein Maass der Empfindung als Ideal des Gemüthes in sich trägt. Dieses seelische Ideal kann er den Kunstwerken nicht entnehmen. Wenn er sich auch in ihm durch Anschauungen der Kunst bestärkt fühlt, so ist es ihm doch ursprünglich eigen als Nothwendigkeit seines Geistes. Findet er es in Kunstwerken ausgesprochen, so sagt er dann, in diesen Werken sei das Göttliche ausgedrückt. Demnach ist es eben dieses innerlich gehegte Maass der Empfindung, welches ihm den Gebrauch des erhabensten Wortes aufdrängt, welches seinen Begriff vom Göttlichen ausmacht.

Edle Einfalt und stille Grösse: das ist das seelische Ideal, welches Winckelmann innerlich hegte und sodann in der Antike, in Raphael's Sixtina ausgedrückt fand.

„In allen Stellungen, die von dem Stand der Ruhe zu sehr abweichen, befindet sich die Seele nicht in dem Zustande, der ihr der natürlichste ist, sondern in einem gewaltsamen und erzwungenen Zustande. Kenntlicher und bezeichnender wird die Seele in heftigen Leidenschaften; gross aber und edel ist sie in dem Stande der Einheit, in dem Stande der Ruhe.“ Winckelmann geht bald von dieser Seelenschilderung aus, und steigt von ihr zum Begriffe des Göttlichen auf. Bald steigt er vom Begriffe des Göttlichen zur Bezeichnung dieses Ideals der Einfalt herab. „Die Stille wurde nach dem Plato als der Zustand betrachtet, welcher das Mittel ist zwischen dem Schmerz und der Fröhlichkeit; und eben desswegen ist die Stille derjenige Zustand, welcher der Schönheit, so wie dem Meere, der eigentlichste ist, und die Erfahrung zeigt, dass die schönsten Wesen von stillem gesitteten Wesen sind. Eben die Fassung wird in dieser Beziehung in dem Bilde sowohl, als in dem, der es entwirft, erfordert: denn es kann der Begriff einer hohen Schönheit auch nicht anders erzeugt werden, als in einer stillen und von einzelnen Bildungen abgerufenen Betrachtung der Seele. Ausserdem ist die Stille und die Ruhe im Menschen und bei Thieren der Zustand, welcher uns fähig

macht, die wahre Beschaffenheit und Eigenschaften derselben zu untersuchen und zu erkennen, so wie man den Grund der Flüsse und des Meeres nur entdeckt, wenn das Wasser still und unbewegt ist; und folglich kann auch die Kunst nur in der Stille das eigentliche Wesen derselben ausdrücken" [1]). „Der höchste Begriff nun dieser Grundsätze der Ruhe und Stille findet sich in den Figuren der Gottheiten ausgedrückt"; denn der höchste Begriff dieser Grundsätze ist eben „der gleichsam unerschaffene Begriff von Schönheit; die Schönheit, die wie eine nicht durch Hilfe der Sinne empfangene Idee ist, welche in einem hohen Verstand, und in einer glücklichen Einbildung, wenn sie sich anschauend nahe bis zur göttlichen Schönheit erheben könnte, erzeugt würde; in einer so grossen Einheit der Form und des Umrisses, dass sie nicht mit Mühe gebildet, sondern wie ein Gedanke erweckt, und mit einem Hauch geblasen zu sein scheint." — Der umgekehrte, absteigende Gang der Gedanken: „Die höchste Schönheit ist in Gott, und der Begriff der menschlichen Schönheit wird vollkommen, je gemässer und übereinstimmender derselbe mit dem höchsten Wesen kann gedacht werden, welches uns der Begriff der Einheit und Untheilbarkeit von der Materie unterscheidet. Dieser Begriff der Schönheit ist wie ein aus der Materie durchs Feuer gezogener Geist, welcher sich sucht ein Geschöpf zu zeugen nach dem Ebenbilde der in dem Verstande der Gottheit entworfenen ersten vernünftigen Kreatur. Die Formen eines solchen Bildes sind einfach und ununterbrochen, und in dieser mannigfaltig, eben dadurch aber sind sie harmonisch; so wie ein süsser und angenehmer Ton durch Körper hervorgebracht wird, deren Theile gleichförmig sind. Durch die Einheit und Einfachheit wird alle Schönheit erhaben, so wie es durch dieselbe alles wird, was wir wirken und reden" [2]).

Hier ist kaum nöthig mehr zu bemerken: der erste, vom Seelischen aufsteigende Gedankengang ist der ursprüngliche;

---

[1]) Man vgl. Schopenhauer's Begriff der willenlosen Erkenntniss und der durch sie erschauten Ideen.

[2]) 2, 13. 1, 172/3. 131/2. Vgl. 538.

hingegen die spekulative Entwickelung ist keine wirkliche Ableitung, sondern stellt sich als ein Versuch dar, auf andere Weise die Wucht und Bedeutung jener inneren Erfahrung auszusprechen. So kommt es auch, dass Winckelmann an der zuletzt angeführten Stelle fortfährt: „denn was in sich gross ist, wird, mit Einfachheit ausgeführt und vorgetragen, erhaben.“ Die innere Grösse ist also die Bedingung des Erhabenen und verräth sich als die Voraussetzung der ganzen metaphysischen Deduktion: diese innere Grösse ist der Inhalt einer bestimmten und mit Sicherheit festgehaltenen seelischen Erfahrung.

„Der Ausdruck einer so grossen Seele,“ sagt Winckelmann bei Besprechung des Laokoon, „geht weit über die Bildung der schönen Natur: der Künstler musste die Stärke des Geistes in sich selbst fühlen, welche er seinem Marmor einprägte. Die Weisheit reichte der Kunst die Hand und blies den Figuren derselben mehr als gemeine Seelen ein.“ Nach Winckelmann's Begriffen entsteht also das idealistische Verfahren in der Kunst aus jenem Ausserordentlichen der inneren Erfahrung. Diesen Idealismus des seelischen Gehalts fand er in den Werken der Griechen. „So wie die Tiefe des Meeres allezeit ruhig bleibt, die Oberfläche mag noch so wüthen, eben so zeigt der Ausdruck in den Figuren der Griechen bei allen Leidenschaften eine grosse und gesetzte Seele.“ Er fand ihn in der Sixtinischen Madonna Raphael's: „Sehet die Madonna mit einem Gesicht voll Unschuld und zugleich einer mehr als weiblichen Grösse, in einer selig ruhigen Stellung, in derjenigen Stille, welche die Alten in den Bildern ihrer Gottheiten herrschen liessen. Wie gross und edel ist ihr ganzer Umriss! — Das Kind auf ihren Armen ist ein Kind über Kinder erhaben, durch ein Gesicht, aus welchem ein Strahl der Gottheit durch die Unschuld der Kindheit hervorzuleuchten scheint.“

Dass diese Empfindung eines seelisch Höchsten die ursprüngliche geniale Grundanschauung Winckelmann's ist, zeigt sich auch darin, dass sie sich durch seine ganze Entwickelung hindurch erhält, so weit wir sie in Schriften vor uns haben; während doch im Uebrigen Italien ihm so viel Neues gab,

dass er seine in Deutschland geschriebene Erstlingsschrift von der Nachahmung der Griechen später kaum mehr gelten liess. Das Ideal der edlen Einfalt und stillen Grösse aber wird schon in dieser Schrift vollkommen ausgesprochen und begründet. Dann erkennen wir es wieder in der Auffassung des vergötterten Herkules und in der Beschreibung des Apollo. Und auf dieselbe Anschauung blickt der Autor immer wieder hin, sowohl in der Geschichte der Kunst, als in der noch späteren Einleitung zu den Monumenti.

Versöhnung, Erlösung, Seligkeit: Diess durchzieht die Seele Winckelmann's als eine tief empfundene Ahnung, und giebt ihm den Begriff des Göttlichen ein. Wenn wir auch von der kunsttheoretischen Anwendung dieses Gemüths-Ideales absehen; so dürfte es ganz allein als Stimmung und Empfindung auf spätere deutsche Schriftsteller bedeutend eingewirkt haben. Herder war, wie es scheint, der Einzige, bei dessen erstem litterarischen Auftreten Winckelmann das Gefühl hatte, nun auch in der nordischen Ferne verstanden zu werden [1]. Gerade aber jene Grundstimmung der Winckelmann'schen Aesthetik klingt in den glücklichsten Worten der Kritischen Wälder an. „Welch' ein stilles Bild ihrer göttlichen Stärke", sagt Herder von einem Verse Homer's. Zeus ist ihm der Grosse, nicht der Ungeheure. Eine ergreifende Analyse der Leidensszenen des Philoklet schliesst er mit dem Satze: „Welch eine Stille muss auf dem Schauplatze zu Athen geherrscht haben, da dieser Akt vorging." So findet er in jener Stimmung den letzten Sinn auch des tragischen Eindrucks.

Mit dieser innerlichen Bestimmung des Idealen bezeichnen wir auf's deutlichste eine erste grosse Leistung wirklicher Aesthetik. Denn diese Bestimmung wird durch blosses Bewusstsein von dem Inhalt der Empfindung und gar nicht aus Begriffen gewonnen; also gänzlich immanent. Sie ist ihrerseits im Stande, auf Begriffe bestimmend einzuwirken, so dass sie dem als Begriff Problematischen, sogenannten Transzen-

---

[1] 2, 662.

denten einen bestimmten Inhalt giebt: wenigstens für Winckelmann und die der seinen gleich gestimmten Seelen.

Auch der französische Klassizismus kannte ein Maass der Empfindung. Er entnahm es der allgemeinen Denkweise der Zeit. Dem Künstler ward geboten, über das allgemein als vernünftig Angenommene mit Dem, was er seine Menschen empfinden lässt, nicht hinauszugehen. Der Kunst ward also ein Ideal des Menschlichen von aussen her aufgezwungen, und obwohl zu dessen allgemeiner Geltung die klassische Dichtung und Aesthetik entscheidend beitrug, hatten sie es doch nicht ursprünglich aus sich selber hervorgebracht. Im engsten Zusammenhange standen seitdem in Frankreich die Kunst und die gesellschaftlichen Verhältnisse. Mit der Aenderung des gesellschaftlichen Tones ändert sich die Norm des Künstlerischen. — In diesem Zustande der Abhängigkeit findet Winckelmann das Künstlerische in der gleichzeitigen französischen Kunst und Aesthetik vor. Diese behandelt er daher mit Geringschätzung und Abneigung. Modernité ist sein verächtliches Wort für die zeitgenössische Kunst. „Das Beste der modernité verschwindet gegen das Mittelmässige von den Alten." Ferner: „eine einzige Villa in Rom hat mehr Schönheit durch die Natur allein, als alles, was die Franzosen gekünstelt." Man machte ihm den Vorwurf, seine Schriften zeigten Abneigung gegen die französische Nation und er selbst erklärt sich die Unbeachtung seiner Schriften von Seiten der Berliner Akademie aus dem dort herrschenden französischen Despotismus. Wenn er sich hingegen den Zürichern zugehörig fühlt — „für euch Züricher will ich, wenn ihr nach Rom kommt, Schuhe und Strümpfe durchlaufen" und ähnliche Stellen mehr — so ist diess Gefühl der Zugehörigkeit aus der Sympathie für das Charaktervolle der Schweizer Schriftsteller zu verstehen.

Winckelmann's Maass der Empfindung ist ein anderes, als die Normirungen der fransösischen Aesthetik. Maass, Mässigung der Leidenschaften und ihres Ausdruckes wird zwar

---

[1]) 2, 281. 376. 593. 563. 627.

auch von ihm gefordert. Er spricht es einmal als einen Zug seiner allgemeinen Denkweise aus: die Nicht-Verwunderung, welche die Apathie hervorbringt, schätze ich in der Moral (nicht in der Betrachtung der Kunst)[1]. Da sähen wir ihn denn denselben Weg nehmen, welchen wir Descartes und Boileau gemeinsam wandern sahen, den Weg der leidenschaftslosen Vernunft. Aber es ist nur eine Uebereinstimmung in einem, nebensätzlich verwandten Worte. Der Sache nach beherrscht und bestimmt ihn eben die keineswegs apathische, sondern hingegebene, begeisterte Bewunderung der Kunst. In ihr und durch sie gelangt er zu einer Ruhe, welche den Leidenschaften des Augenblickes überlegen ist. Diese Stimmung der Entrückung und Stille steigt in ihm als ein wahrhaftiges Gefühl aus tiefster, glühender Erregung auf.

Selbst der im Uebrigen so ideal geartete Naturalismus Shaftesbury's entnimmt das Maass der Empfindung in letzter Instanz dem unabhängig vom Menschen bestehenden Zusammenhange der Natur. Shaftesbury kennt zwar, durch Erfahrung, die Thatsache der „inneren Harmonie“. Würde man ihn aber fragen, was Harmonie sei: so würde er nicht den Gefühls-Inhalt dieser Thatsache zur Antwort geben, sondern auf das Ineinandergreifen der verschiedenen Systeme zu einem Universalsystem sich berufen. So erklärte er das Gute aus den überall vorhandenen, gegenseitigen Beziehungen der natürlichen Dinge. So ist ihm die innere Harmonie das Gegenbild des Allzusammenhanges der Natur, sie ist ihm die subjektive Bedingung und das Organ der Wahrnehmung eines solchen Allzusammenhanges der Natur. Dagegen wenn Winckelmann das wahrhaft Schöne erblickt, so spricht er auch sogleich von einem gleichsam unerschaffenen Begriff der Schönheit, einer im Verstande entworfenen geistigen Natur. Die schon bestehende Schöpfung, der unabhängig vom Menschen bestehende Zusammenhang der Natur scheint ihm zu einem Maasse des Gefühls-Inhaltes „schön“ nicht auszureichen. Er hat einen bestimmten Begriff von den schöpferischen Mächten des künstlerisch empfindenden Gemüths. Diesem gegenüber bleiben seine Begriffe von Natur und Gottheit verhältnissmässig unbestimmt.

[1] 1, 9.

Wenn nun Winckelmann dennoch ein Maass der Empfindung kennt, dieses aber weder einer stoischen Vernunft, noch einem Begriffe vom System der Natur entnimmt, muss ihm ein Höheres und Niederes der Empfindung als unmittelbare innere Erfahrung gegeben sein. Das Organ einer solchen Unter- und Ueberordnung aus inneren Gründen des Gefühls ist das Gestaltende im menschlichen Gemüth. Dieses giebt mit grosser Bestimmtheit uns in uns selber das Maass des Besseren und Höheren an. Es enthält nicht die Unterdrückung des Gefühles durch die Vernunft, sondern die Steigerung der Gefühle zu grossen, wahrhaftigen Erlebnissen des Gemüths.

Diese gestaltende Macht des Gemüths möchten wir mit wahrer künstlerischer Anlage für gleichbedeutend halten. Sie wird nicht immer zu der Ausführung von Kunstwerken anleiten. Das geschah z. B. gerade bei Winckelmann nicht. Dieser glaubte von sich selbst, dass er zum Maler geboren sei: es war ihm nicht beschieden gewesen, Künstler zu werden. Aber jene innere Anlage waltete fort und verschaffte sich ihr Recht. Durch sie geschah es, dass ein wissenschaftliches Werk, die Geschichte der Kunst, in ähnlicher Weise ästhetisch bestimmend wirkte, wie sonst diess nur von Werken der Kunst sich beobachten lässt.

5.

Winckelmann's Geschichte der Kunst förderte, fast wie ein eigenes Kunstwerk, die Entwickelung der deutschen Poesie. Sie gab der ästhetischen Initiative der Deutschen dadurch eine bestimmte Richtung, dass sie ihr die Kunst-Thatsache der Antike aneignete und gleichsam einverleibte. Das idealistische Empfinden gewann durch sie Bestimmtheit: weil Winckelmann das Ideale aus reiner Empfindung zu bestimmen vermochte, wie wir diess eben gesehen haben, und weil er ferner das Urbild dieser Empfindung des Ideales durch seine Anschauung der göttlichen hellenischen Gestalten für Jedermann kenntlich machte.

Hier wenden unsere Blicke von dem Aesthetiker sich auf den Menschen Winckelmann. Wie vollbrachte er Das? Wie

war es möglich, dass dieser deutsche Gelehrte die Kunst der Griechen in sich der Art belebte, dass er sie in die geistige Entwickelung seines Volkes wie ein eigenes deutsches Kunst-Erlebniss hineinstellt? Wie gelangte der Sohn des märkischen Sandes, der hierauf im Schulstaub fast vergrabene Kinderlehrer zu der Aufrichtung eines ästhetisch bestimmenden, künstlerischen Maasses?

In der äusseren Welt ist die Gränze eines Gegenstandes seine Bestimmung. In der inneren Welt wachsen Bestimmungen immer nur aus Gränzenlosigkeit, aus einer Unendlichkeit des Empfindens hervor. Winckelmann war eine solche gränzenlos, unendlich empfindende Natur. Aus der Grösse, ja aus dem Uebermaass seines Empfindens tritt, durch die Noth und das dringende Bedürfniss dieses Uebermaasses erzwungen, die Bestimmtheit und Kraft seiner Anschauungen hervor.

Wir kennen Alle die grossen Züge des Lebenslaufes, in welchem sich diese Entwickelung vollzog. Winckelmann schreibt 1762 aus Rom an einen Jugendfreund: „Ich könnte sagen: ich habe bis in das achte Jahr gelebt; dieses ist die Zeit meines Aufenthalts in Rom und in anderen Städten von Italien. Hier habe ich meine Jugend, die ich theils in der Wildheit, theils in Armuth und Kummer verloren, zurückzurufen gesucht, und ich sterbe wenigstens zufriedner, denn ich habe alles, was ich wünschte, erlanget; ja mehr, als ich denken, hoffen und verdienen konnte. Ich bin bei dem grössten Cardinal und Enkel von Clemens XI. nicht zu dienen, sondern damit mein Herr sagen könne, dass ich ihm angehöre . . . . Ich schätze mich also für einen von den seltenen Menschen in der Welt, welche völlig zufrieden sind und nichts zu verlangen übrig haben. Suche einen Andern, welcher dieses von Herzen sagen kann! . . . . Meine vorige Geschichte nehme ich kurz zusammen. In Seehausen war ich achthalb Jahre, als Conrector an der dasigen Schule. Bibliothekarius des Herrn Grafen von Bünau bin ich eben so lang gewesen, und ein Jahr lebte ich in Dresden vor meiner Reise . . . Meine grösste Arbeit ist bisher die Geschichte der Kunst des Alterthums, sonderlich der Bildhauerei gewesen, welche diesen Winter gedruckt wird . . . . Dieses ist das Leben und die Wunder

Johann Winckelmann's, zu Stendal in der Altmark zu Anfang des 1718. Jahres geboren" [1]).

Auf der Scheide zwischen dem römischen und dem deutschen Leben steht die Katastrophe der Religionsänderung und das Verlassen des Bünau'schen Dienstes. Wir sind durch Winckelmann's Briefe Zeugen der ergreifenden Kämpfe, unter welchen diese Entschlüsse sich in ihm vollzogen. Ein tiefer Widerstreit spricht sich aus. Ich weiss, ihr müsst mich tadeln, ich selbst kann mich nicht rechtfertigen, darf mir kaum eingestehen, was ich thue. Aber dennoch! „Der Finger des Allmächtigen, die erste Spur seines Wirkens in uns, das ewige Gesetz und der allgemeine Ruf ist unser Instinct: demselben musst du und ich, aller Widersetzlichkeit ungeachtet folgen" [2]). Er verlässt seine frühere Konfession im Vertrauen auf Gott. ‚Gott wird mir Recht lassen.' Auch behält er seine Religion, einen schlichten, sicheren Glauben, auf welchen er einmal einen Freund zu dessen Tröstung verweist. Diess geschieht durch Anführung eines Verses aus einem lutherischen Kirchenliede. Winckelmann sang in Rom fast alle Morgen ein Lied aus seinem hannöverischen Gesangbuche.

Τέτλαθι δὴ κραδίη: diess war der Wahrspruch seines Lebens in Deutschland gewesen. „Durch Mangel und Armuth, durch Mühe und Noth habe ich mir müssen Bahn machen." Schon die Bünau'sche Frohn war für ihn eine Erlösung gewesen. Nun fand doch wenigstens seine Liebe zu den Wissenschaften einen Gegenstand, und er vermochte seine geistige Kraft zu üben. Da die Bände der Bünau'schen Reichshistorie, für welche Winckelmann exzerpirt hat, nachmals nicht erschienen, sind die unmittelbaren Ergebnisse seiner jahrelangen Arbeit hiermit verloren gegangen. Was er besonders in dieser Beziehung zu ertragen vermochte, erscheint unglaublich. Es gab einen Augenblick, wo er an dem litterarischen Schicksal seiner Geschichte der Kunst irre wurde und sie verloren gab. Mit einem kräftigen Fluche trennt er sich von dem Gedanken an dieses Werk, vollauf beschäftigt mit einem Ueberfluss von Stoffen fernerer Arbeit. Καὶ κύντερον ἄλλο ποτ' ἔτλης [3]). —

---

[1]) 2, 513. — [2]) 2, 342. — [3]) 2, 543. (2, 170.) 2, 557.

Was für ein Leben war diesem Manne bis fast zu seinem vierzigsten Jahre zu Theil geworden, wenn man ausschliesslich die äusseren Ereignisse dieses Lebens beachtet! Das Schicksal schien selbst in seinen Gunstbezeigungen, eben der Berufung durch Bünau, seiner zu spotten. Die Welt musste dieser grossen Seele als ein Gefängniss, das Leben als ein Irrsal erscheinen. Plötzlich nun treten auf der Höhe seines Lebens unserem Helden aus dieser selben, grau und öde ihn befangenden Wirklichkeit die Anschauungen der Kunst entgegen: Gestalten, welche seine Seele ausfüllen, und sie in dem Besten, was sie in sich erfuhr, bestärken. Zuerst in Dresden; dann in Italien, wo man die Kunst zu athmen glaubt. Wenn er endlich den entscheidenden Entschluss gefasst hat, nach Rom den Weg sich zu bahnen, klingt es noch fast wie ein Schrei der Verzweiflung: „Wer den Tod nicht scheuet, fürchtet sich vor keinen Schatten.“ Dann sicher und fest: „unglücklich kann mich nichts in der Welt machen.“ Dann, nach Jahren, das übermüthig frohe Triumphlied, welches wir soeben von ihm vernommen haben.

So verstehen wir nun den biographischen Moment seiner Ankunft in Rom. Sogleich in den ersten Wochen verwendete er alle Zeit auf die Anschauung der alten Kunstwerke. Mit welchem Blicke ergriff er sie!

Er entdeckte jetzt die Antike. Manche sagen heute: er erfand sie. Der Zustand und die schöpferische Kraft seines Gemüths liesse es als durchaus möglich annehmen, dass er in dem einen oder anderen Werke mehr sah, als dessen Verfertiger je gesehen hatte. Im Ganzen aber betrachtet, sollte es sich nicht so verhalten: er sah Dasselbe, wie der griechische Künstler, jedoch in anderer Weise? Wie Tastsinn und Gesichtssinn denselben Gegenstand zur Wahrnehmung bringen, so eignet den verschiedenen Betrachtern des Schönen, je nach Zeit und Volk und Persönlichkeit, eine verschiedene deutende Energie. Der hellenische Künstler bildet einen sehr schönen, vom Weine begeisterten Mann; der Grieche erkennt in ihm seinen Gott; der deutsche Denker einen der Welt abgewonnenen, edlen Sinn. Beide haben den Künstler verstanden. So suchten wir im vorigen Kapitel uns hierüber auszudrücken.

— Dass inzwischen die Kunstansichten Winckelmann's im Einzelnen zu verändern und zu verbessern waren, versteht sich. Hier werde nur noch mit einigen Zügen darauf hingewiesen, in welchem Grade wirklich er den Begriff der Antike feststellt. Als Winckelmann in Dresden die Gemäldegallerie aufmerksam betrachtete, erregte diess Erstaunen von einem Manne, „der den Kopf voll griechischer Würmer hat“ [1]). In jener Periode lebte eben bis dahin nur die Malerei. Wir haben gesehen, wie sie es war, welche durch allmähliches Eintreten in das ästhetische Bewusstsein den Klassizismus verwandelte und den Naturalismus schuf. Die Aesthetiker dieser Richtung denken viel geringer von der Skulptur. Dubos meint schüchtern: ein Mann von Genie könne mit dem Meissel allenfalls etwas Aehnliches leisten, wie die Malerei [2]). Auch Diderot äussert sich matt und skeptisch über die Skulptur. „Une grande figure seule et toute blanche, cela est si simple!“ [3]) Selbst Richardson, der auf die Erhabenheit der Antike mit Nachdruck hingewiesen hat, giebt aber doch den Leistungen der Malerei vor denen der Skulptur für seine Person den Vorzug [4]). Wie wenig man vor Winckelmann's grossen Werken von der Antike wirklich wusste, zeigt Hagedorn, wenn er noch 1762 das Wort Antike erklärt: „man giebt, wie bekannt, diesen Namen allen Werken der bildenden Künste von der Zeit des macedonischen Alexander bis auf den Einfall der Gothen in Italien. Vermuthlich möchte man, wenn man genauer verfahren wollte, zu dem Phidias, der vor Alexandern gelebt, hinaufsteigen [5]).“ 1770 nennt dann Reynolds Phidias the favourite artist of antiquity, und den Vertreter der Ideal Beauty. Er hat mit Hagedorn als Theoretiker der Malerei viele naturalistischen Motive gemeinsam; aber dazu tritt bei ihm überall die höchst bestimmte Anschauung von den unerreichten Vorzügen der alten Kunst: seine Beispiele sind Hercules, Apollo und *the gladiator*, wohl der Borghese'sche Fechter [6]). — Winckelmann selbst nun äussert sich einmal über das von ihm auf-

---

[1]) Justi 1, 42. — [2]) Refl. crit. 1, 0. 51. — [3]) Salon 1765.
[4]) Werke 1, 53. 59. — 173. — 62.
[5]) De la peint. 1, 206. — [6]) Beobachtungen 67.

gestellte Ideal der Antike mit höchster Besonnenheit. „Der Name des Alterthums ist zum Vorurtheil geworden; aber auch dieses Vorurtheil ist nicht ohne Nutzen. Man stelle sich allzeit vor, viel zu finden, damit man viel suche, um Etwas zu erblicken. Wir haben, wie die verlassene Geliebte, gleichsam nur einen Schattenriss von dem Vorbild unserer Wünsche übrig; aber desto grössere Sehnsucht nach dem Verlornen erweckt derselbe, und wir betrachten die Kopien der Urbilder mit grösserer Aufmerksamkeit, als wir in dem völligen Besitz von diesen würden gethan haben“ [1]).

Die wissenschaftlichen Leistungen Winckelmann's müssen bis in ihre Einzelheiten hinein, ja, gerade in ihren Einzelheiten aus dem Zusammenhange seiner Seelengeschichte verstanden werden. Warum besitzt selbst das Detail seiner Schriften auch heute noch einen gewissen Reiz? Er liefert exakte Beschreibungen von den Herkulanischen Entdeckungen, von Pompeji und Pästum. Er geht überall in seinen Schriften neben der Besprechung des Gehaltes auch auf eine Schilderung des technischen Verfahrens ein. Angenommen nun, dass dem Leser es ferne liegt, an diesem letzteren Interesse zu nehmen; angenommen, dass er von jenen ersteren Gegenständen bereits aus Reisebüchern mehr erfährt, als Winckelmann wissen konnte; so wird er dennoch auch von diesem Theile seiner Werke einen Eindruck empfangen. Mörtel und Erdarten und Mauerstücke sind hier mit einer gewissen höheren Bewusstheit angeschaut und aufgezeichnet worden. Diese Einzelheiten stehen ohne ästhetische Deutung da, welche ihnen auch in der That als Einzelheiten nicht zukäme. Aber schlicht und besonnen benannt und beschrieben, wirken sie in einem gewissen Grade ästhetisch. Wir fühlen, dass an diesen Anschauungen der äusseren Wirklichkeit ein bis dahin tief leidendes Gemüth sich zurecht findet. „Am Sein erhalte dich beglückt!“ — Auf die Einzelheiten der plastischen Kunstwerke kommt nun aber für Winckelmann, auch was die ästhetische Deutung betrifft, überaus viel an. Er kennt und beachtet die Schönheit der Augenlider, und der Härchen der Augenbrauen [2]). „Laokoon's

[1]) 1, 515. — [2]) 1, 195.

väterliches Herz offenbart sich in den wehmüthigen Augen, und schwimmet wie in einem trüben Duft auf denselben" [1]). Winckelmann setzt hier selbst hinzu: „Dieses können nur Sonntagskinder, so wie die Gespenster sehen; aber es ist kein Hirngespinnst." Er hebt an einer andern Stelle die Bestimmtheit der Anschauung als das erste Erforderniss seiner ganzen Arbeit hervor; „wo ich den oft unsichtbaren Punkt nicht treffe, muss ich den ganzen Weg zurück machen, den ich vorher nahm" [2]). Wenn es ihm aber gelungen sei, etwas zu leisten, so sei seine Art zu empfinden die Ursache davon. „Vielleicht geht ein Jahrhundert vorbei, ehe es einem Deutschen gelingt, mir auf dem Wege, welchen ich ergriffen, nachzugehen, und welcher das Herz auf dem Flecke hat, wo es mir sitzt" [3]).

Wagner sagt, alles Verständniss komme uns nur durch die Liebe. Diess Wort bestätigt sich in Winckelmann's Entdeckung der Antike. Sein Liebe-Vermögen und Liebe-Bedürfen wandte sich fortschreitend immer mehr auf seine grosse geistige Arbeit und hauchte dieser Athem und Seele ein.

Ich will diese Erscheinung durch ein Beispiel zu erläutern versuchen, welches in allem Einzelnen mit Winckelmann nichts gemein hat und desshalb den gemeinsamen Zug, auf den es hier ankommt, deutlich hervortreten lässt. — In einem seiner bedeutendsten Romane, in Louis Lambert, hat Balzac eine Liebes-Leidenschaft geschildert, welche den von ihr Ergriffenen am Vorabend der Hochzeit wahnsinnig macht. In diesem Roman hat der Schriftsteller mehr als in einem anderen die Schilderung des Helden der eigenen inneren Erfahrung entnommen. Vor allem in diesem Zuge. Einer solchen Leidenschaft war Balzac selber fähig. Wir wissen, dass er Madame Hanska glühend, beständig, alle Hindernisse durchbrechend, bis zu seinem vorzeitigen Tode liebte. Und nun, mit welcher tiefen Betroffenheit erfahren wir, dass die beispiellose Leidenschaft des ausserordentlichen Mannes zwar Erwiderung, aber doch keine ihrer völlig würdige Erwiderung fand. Eine solche wahrhaftige, mächtige Regung einer grossen Seele sollte trügen dürfen? Es ist nicht anders. Ein übermächtiges Verhängniss

[1]) 2, 395. — [2]) 482. — [3]) 2, 554.

scheint in solchen Naturen zu schalten und ihre Person einer höheren Bestimmung unterzuordnen. Diese höhere und übermächtige Bestimmung kündigt sich in ihnen selber als Uebermaass des Empfindens an. Nun ringt ein solches Uebermaass danach, sich ein Maass zu setzen. Bald glaubt der geniale Uebermensch in einem anderen Wesen das Gegenbild seines Inneren und hiermit den würdigen Gegenstand seines Allempfindens zu erkennen; und hierin kann er irren, nach der Trüglichkeit der Natur. Oder er findet sein Maass in geistiger Arbeit, wie denn Balzac in einer völlig unbegreiflichen Arbeitsfülle sein Leben ganz eigentlich verzehrt und wie in Flammen aufgehen lässt: dann aber schafft das Genie Wahrheit und erhöht die Natur.

„Ich bin unter den wenigen Menschen", schreibt Winckelmann, „welche die Freundschaft als das höchste menschliche Gut ansehen und über alles in der Welt schätzen; und ich wünschte den Ruhm aus der Welt zu nehmen, ein ausserordentlicher Freund gewesen zu sein." „Vom Himmel kam die Freundschaft", ruft er aus; ganz wie er die höchste Schönheit durch Berufung auf die göttliche Schönheit zu beschreiben versucht. Wir haben das ästhetische Ideal der Ruhe von ihm entwerfen sehen; an einen Freund schreibt er: „In meinem höchsten Gute, welches die Ruhe ist, die ich aber niemals völlig erlangen werde, sind Sie der Mittelpunkt, und in diesem Kleinode der köstlichste Stein." In einem Briefe aus seinem letzten Lebensjahre heisst es: „Endlich wird die Ruhe kommen an dem Orte, wo wir uns zu sehen und zu geniessen hoffen; woran ich ohne die innigste Bewegung und ohne Freudenthränen nicht gedenken kann. Dahin will ich, wie ein leichter Fussgänger, so wie ich gekommen bin, aus der Welt gehen. Ich weihe diese Thränen, die ich hier vergiesse, der hohen Freundschaft, die aus dem Schoosse der ewigen Liebe kommt, die ich errungen und in Ihnen gefunden habe." Diese Empfindung hat bei Winckelmann in hohem Grade den Charakter selbstloser Hingebung. Er schreibt, wenn er sich von verächtlicher Undankbarkeit eines Jugendfreundes überzeugt: „Ich hätte ein besser Herz zu finden verdienet. Allein: Erkenntlichkeit verlangen, heisst beinahe Undank verdienen" [1]).

[1]) 2, 609. 544. 613. 668. 360.

Diese Leidenschaft betrügt sich in der Schätzung ihres Gegenstandes. Es hat etwas Verletzendes, die Freundschaftsversicherungen Winckelmann's zu lesen, welche sich an einen albernen Livländer Baron richten und von diesem nicht nur mit seelenloser Gleichgiltigkeit erwidert, sondern wie es scheint mit niederträchtiger List zur Glorifikation seines Namens durch Widmung einer Winckelmann'schen Schrift ausgenutzt wurden. Noch verletzender ist es, wenn Winckelmann eine Zeit lang die Frau seines Freundes Mengs zum Gegenstande seiner leidenschaftlichen Empfindungen macht. Durch keine Deutung ist der wahre und wirkliche Schmerz aufzuheben, den diese Täuschungen des grossen Mannes erwecken. In der That, es waltet ein Verhängniss in der Geschichte solcher Männer, ein Verhängniss, welches gegen die Beglückung des Einzelnen gleichgiltig erscheint, welches mit dem Glücke seines Lebenstages spielt, indessen es Menschheit in ihm und vermittelst seiner ausbildet. Es müsste möglich sein, sich dieses Verhängnisses durch ein höheres Bewusstsein zu bemächtigen! — Genug. Ein solches Verhängniss sehen wir in Leben und Tod Winckelmann's sich vollziehen.

Eben jene Leidenschaft macht ihn hellsehend für das Schöne. Denn seine Empfindung für das Schöne war eine durchaus leidenschaftliche. Oft begegnet in seiner Schilderung der Kunstwerke, metaphorisch, das Seelenschicksal Liebender. Einmal, wenn eine Pallas entdeckt ist, „bleibt er stumm, taub und wie sinnenlos, da er sie erblickt“ [1]). Das ist dasselbe Gefühl, welches Dante im fünften Gesange des Inferno schildert. Gerade jene Freundschaft für den Livländer gewann ihm, in ausdrücklich hervorgehobenem, inneren Zusammenhange, eine seiner herrlichsten Schriften ab, „über die Empfindung des Schönen“. Winckelmann ergriff das Schöne mit lebendiger Liebeskraft, wie ein Heilthum, wie einen Ersatz für die Unzulänglichkeit der ihm im Leben begegnenden Menschenwelt. Daher die Gluth und Innigkeit seiner Lehre. Aus wahrstem Seelendrang und mit hohem Ernst verkündigt er: es sei an der Zeit, die Schönheit in ihren heiligen Rechten herzustellen. —

[1]) 5, 556.

Diese biographischen Erinnerungen sollten vor allem Einen Zug der Winckelmann'schen Aesthetik hervorheben. Die Idealität drängt in ihm zu bestimmtester Realität. Sein tiefes Seelenleben lehrt ihn sehen. Eine enge Seele schickt sich, wie in Schranken, in die Wirklichkeit; aber eine unendliche Seele, wie die seinige, ersieht sich in der Aussenwelt Gestalten. Entzückt von der Anschauung des Apollo im Belvedere, schreibt Winckelmann die Anmerkung nieder: „der ihn siehet, bekommet eine hohe Idee von der Wirklichkeit“ [4]).

Dieser Zug kehrt in der Kunstanschauung Goethe's und Schiller's wieder. Gerade er lässt Winckelmann als deren nächsten Vorläufer erscheinen. Schiller war der Ansicht, dass eine Regel, die von dem Dinge selbst zugleich befolgt und gegeben ist, das einzige Gesetz der Kunst sei. Je tiefer der Künstlergeist geartet ist, um so wahrer wird er den Sinn der Dinge darstellen. Er setzt Wahrheit an die Stelle der Wirklichkeit. Er weckt gleichsam die Seele des Wirklichen und leiht ihr seine Sprache. Dieser Idealismus ist blossen Träumereien unverwandt und richtet sich vielmehr mit Ernst und gerechtem Sinn auf Deutung und Gestaltung der Natur. Goethe hatte es schon vor Schiller in Beziehung auf bildende Kunst ausgesprochen und in diesem Worte die gemeinsame Tendenz der deutschen Aesthetik ausgedrückt: „der Styl ruht auf den tiefsten Grundfesten der Erkenntniss, auf dem Wesen der Dinge, insofern uns erlaubt ist, es in sichtbaren und greiflichen Gestalten zu erkennen.“

---

[1]) 2, 323.

Registrirende Uebersicht des Stoffes.

(Der kursive Druck bezeichnet die im Texte zitirten Ausgaben.)

Vorgeschichte.

I.

Der französische Klassizismus.

Die Maler 60. 120. 127. — Das Porträt 71 f. — Klassische Landschaft 117. 122.

1. Kapitel.

Ronsard, abrégé de l'art poétique. *Wk. v. Blanchemain. Paris 1866.* 9—13. 20. 128.

Malherbe. *Wk. Paris 1825.* — 10. 15—18. 24. 32. 85. 108. 150.

Chapelain. *Mélanges de litterature tirés des lettres de Mr. Ch. Paris 1726.* — 10. 18. 25. 32.

Scudéry, observations sur le Cid. 1637. — 8. 22. 24.

Les sentiments de l'académie française sur la tragicomédie du Cid. 1638. — 22. 24. 26.

Geschichte der Akademie. 1. Bd. v. Pélisson. 2. Bd. v. Olivet.

Ménardière, poétique. 1640. — 19—21. 26.

Aubignac, pratique du théâtre. 1669. *Amsterdam 1715.* — 22. 25—27. 83.

Boileau. *Wk. Paris 1829.* — Bolaeana in *B.'s Wk. v. St.-Marc. Paris 1740.* — 3—32. 33. 35—39. 48. 50—52. 54. 55 f. 58—61. 62. 64. 65. 68. 69. 71. 73. 77. 82. 83. 86. 90. 92. 122. 125 f. 133. 138. 146 f. 160. 174. 221. 222 f. 227. 238. 280. 282. 291 f. 350. 372. 403 f.

2. Kapitel.

Descartes. *Wk. v. Cousin. Paris 1824 ff.* — 12. 14. 33—50. 51. 52 f. 91. 96. 99. 104. 108. 129. 138. 149. 163—165. 167. 170. 221. 227. 228. 230. 282. 285—287. 337. 352. 363. 364. 404.

Gassendi 14. 33. 37. 53. 93.

Malebranche. *Wk. v. J. Simon. Paris 1846.* — 37. 38. 52. 62. 221.

Arnauld 40. 45. 48. 49. 50 f. 52. 54. 62. 103.

Nicole, de vera pulchritudine et adumbrata in: delectus epigrammatum 1659. — 50. 54. 90. 103. 221.

Port-Royal 9. 34. 49 f. 51. 54. 62. 91. 97. 103. 221.

Perrault 39. 236.

Baillet, vie de Descartes. Paris 1691. — jugements des savants. *1725.* — 39.

Rémond de St.-Mard. Wk. 1749. — 96.

Terrasson, la philosophie applicable à tous les objets de l'esprit et de la raison. Paris 1754. — 46.

3. Kapitel.

Bosse, sentiments sur la distinction des manières de peinture, dessin et gravure, et des originaux d'avec leurs copies ensemble du choix des sujets, et des chemins pour arriver facilement et promptement à bien pourtraire. Paris 1649. — 71—73.

Lamy, la rhétorique ou l'art de parler. 1670. — réflexions sur l'art poétique 1678. — *5. Ausg. 1712.* — 52. 62 f.

Chambray, idée de la perfection de la peinture démontrée par les

principes de l'art et par les exemples conformes aux observations que Pline et Quintilien ont faites sur les célèbres tableaux des anciens peintres mis en parallèle à quelques ouvrages de nos meilleurs peintres modernes, Leonard da Vinci, Raphael, Jules Romain et le Poussin. 1672. — 73 f.

Le Bossu, traité du poème épique. 1675. *6. Ausg. Haag 1714.* — 63 bis 65. 312.

Félibien, des principes de l'architecture, de la sculpture et de la peinture et des autres arts qui en dépendent. 1686. — 74.

Fénélon. *Wk. Paris 1787.* — 45. 52. 65—67. 220.

Mme. Dacier, des causes de la corruption du goût. Amsterdam 1715. 67. 221. 226. 372.

de Piles, cours de peinture par principes. *Amsterdam und Leipzig 1766.* — 74 f.

Coypel, discours prononcés dans les conférences de l'académie royale de peinture et de sculpture. 1721. — 75 f.

André, essai sur le beau. 1741. — *1770.* — 53 f. 76 f. 246. 317.

d'Argens, réflexions historiques et critiques sur le goût et sur les ouvrages des principaux auteurs anciens et modernes. Amsterdam 1743. — 68.

Buffon. *Chefs d'oeuvre littéraires 1864.* — 68—70. 220.

Marmontel. *Wk. 1787.* — 71. 323.

La Harpe, Lycée ou cours de littérature. 1800. — 13. 71. 323.

II.

Die Richtung auf das Natürliche.

Shakespeare 130. 139. 140. 149. 160. 162. 170. 219. 215. 253. 274. 311. 320. — Garrick 140. 208. 215.

Milton 132. 139. 140. 215. 274. 290. 293. 296 f. 311.

Landschaftsmalerei 116—119. 257. 260. — Genre 119 f. 232. 256. — Kolorit 75. 116. 118 f. 334. 256. 338.

Englische Gärten 212 f. — Das Rokkokko 124.

Thomson's Jahreszeiten 134. — Haller's Alpen 267. 275. 348.

Der englische Roman 120 f. 170.

Der deutsche „Sturm und Drang“ 263.

1. Kapitel.

Bacon 128. 131.

Hobbes. *Wk. Amsterdam 1668.* — 128. 129 f. 149.

Vavasseur de epigrammate. 1669. — 90. 104.

Dufresnay, art de peinture. *3. Ausg. 1684.* — 62. 73. 126 f. 381.

Dryden, Uebersetzung Dufresnay's. Preface with a parallel of poetry and painting. 127. — 147. 149.

St.-Évremond. *Wk. 1753.* — 92 f. 274.

Rapin, oeuvres diverses concernant les belles lettres. Amsterdam 1686. — 89. 91. 93.

Bouhours, la manière de bien penser dans les ouvrages de l'esprit. Paris 1687. — 86—90. 92. 93. 94. 102. 104. 126. 232. 310.

Leibnitz. *Wk. v. Erdmann 1840.* — 101. 102—108. 281 f. 285—287. 295 f. 315. 329 f. 337. 343. 358 f. 383.

Fontenelle. *Wk. Amsterdam 1754.* — 24. 39. 46. 81—83. 90. 108. 113. 139. 141. 224. 287.

La Motte. *Les paradoxees littéraires de L. M. v. Jullieu. Paris 1859.* 84—86. 92. 93. 94. 96. 102. 108. 122. 162. 224. 257.

Addison, on imagination. — on taste. Spectator 1711—12. *Essays moral and humorous. Edinburgh 1834.* — 128. 130—135. 140. 141 f. 145. 147. 148. 149. 150. 197. 212. 217. 233. 229. 272. 278. 279. 309.

Crousaz, la logique ou système de réflexions, qui peuvent contribuer à la netteté et à l'étendue de nos connaissances. 1712. *Amsterdam 1720.* — traité du beau. Où l'on montre en quoi consiste ce que l'on nomme ainsi par des exemples tirés de la plupart des arts et des sciences. Amsterdam 1715. — 94. 98—102. 113. 185 f. 189. 218. 351.

Richardson, theory on painting. *R. père et fils, traité de la peinture et de la sculpture. Amsterdam 1728.* — 112 f. 373—375. 409.

Batteux, les beaux arts réduits à un même principe. Paris 1746. — 85. 92. 96. 122—124. 127. 142. 246. 264. 377 f.

Montesquieu, essai sur le goût. *Wk. Paris 1875 ff.* — 95 f. 111. 224. 243.

Hogarth, analysis of beauty. Deutsch v. Mylius. Berlin u. Potsdam 1754. — 110—112. 120. 170. 217. 331. 351.

Young, Gedanken über die Originalwerke. *Deutsch Leipzig 1760.* 136—139. 148. 182. 216. 236 f. 263. 278. 296.

Hemsterhuys, lettre sur la sculpture. Amsterdam 1769. — 113 f.

2. Kapitel.

Buckingham, an essay on poetry. *The works of the earls of Rochester, Roscommon, Dorset etc. 4. Ausg. London 1714.* — 149.

Pope, essay on criticism. 145. 146 f. — 139.

Shaftesbury, characteristics of men, manners, opinions, times. 1711. *6. Ausg. London 1737.* — 73. 150. 151—184. 192. 197. 219. 236. 239 f. 257. 263. 309. 319 f. 362. 404.

Reynolds. *Wk. London 1809.* — 183. 409.

3. Kapitel.

Locke 151. 165 f. 188. 219. 221. 337. 364 f.

Hutcheson, inquiry into the original of our ideas of beauty and virtue. London 1726. *Französisch Amsterdam 1749.* Deutsch Frankfurt 1762. — 108 f. 113. 144. 146. 150. 185—192. 197. 199. 200. 202. 217 f. 351.

Harris, Abhandlungen. London 1744. *Deutsch Danzig 1756.* — 150. 192—197. 217. 327.

Burke, a philosophical inquiry into the origin of our ideas of the sublime and beautiful. With an introductory discourse concerning taste. London 1756. *Basil 1792.* — 145. 197—202. 217 f. 223. 298.

Home, elements on criticism. London 1762. Deutsch Leipzig 1763. 143 f. 145. 146. 202—213. 214. 216. 217 f. 263. 309. 323. 332. 362.

Webb, Abhandlungen. 1762. 1769. *Deutsch v. Eschenburg. Leipzig 1771.* — 213—216. 217 f. 323. 334.

Gerard, Ueber den Geschmack. 1756. *Deutsch Leipzig 1766.* — essay on genius. London 1774. Deutsch v. Garve. Leipzig 1776. — 136. 218 f. 354.

Blair, lectures on rhetoric and belles lettres. Basil 1788. — 219.

4. Kapitel.

Dubos, réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture. 1719. *Utrecht 1732.* — 194. 230—243. 257. 266. 323. 340. 362. 381. 409.

Voltaire 4. 82. 94. 225. 243. 297. 323.

Cartaut de la Villate, essais historiques et philosophiques sur le goût. Haag 1737. — 221 f. 224—227. 236. 247.

Trublet, essais sur divers sujets de littérature et de morale. *6. Ausg. Amsterdam 1755.* — 222—224. 227—229. 237.

Diderot. *Wk. Paris 1875 ff.* — 62. 69. 85. 94. 128. 218. 232. 243—253. 258 f. 268. 324. 328. 332. 394. 409.

d'Alembert 287.

Rousseau. *Wk. Paris (Didot) 1870.* — Lettre sur la musique française. 1753. — Examen de deux principes avancés par M. Rameau dans sa brochure intitulé „erreurs sur la musique dans l'encyclopédie". 1755. — 216. 258. 268. 299. 301. 302. 305. 315. 325 f.

III.

Schweizer, Italiener, Deutsche.

Die Antike 72. 111. 114. 380. 381 f. 385—389. 399. 405. 408—411. — Vgl. 38. 42 f. 139. 151. 153. 226. 241. 271. 310. 313. 372. 381.

Dante 275. 311 f. 320.

Wieland 272. 323 f. 367. — Klopstock 272. (367 f.) 377. — Die Anakreontiker 347. — Deutsche Schauspieler 369.

Musik 182. 189. 191. 195. 205. 213—215. 247. 302. 306. 321—335. 344.

1. Kapitel.

Joh. Jak. Bodmer, Von dem Einflusse und dem Gebrauche der Einbildungskraft; zur Ausbesserung des Geschmackes: oder Genaue Untersuchung aller Arten Beschreibungen, worinnen die auserlesensten Stellen der berühmtesten Poeten dieser Zeit mit gründlicher Freiheit beurtheilt

werden. Frankfurt u. Leipzig 1727. — Briefwechsel von der Natur des Poetischen Geschmackes. Dazu kommt eine Untersuchung Wie ferne das Erhabene in Trauerspielen Statt und Platz haben könne; Wie auch von der Poetischen Gerechtigkeit. Zürich 1736. — Critische Abhandlung von dem Wunderbaren in der Poesie und dessen Verbindung mit dem Wahrscheinlichen. In einer Vertheidigung Joh. Miltons von dem verlorenen Paradiese u. s. w. Zürich 1740. — Crit. Betrachtungen über die Poetischen Gemälde der Dichter. Zürich 1741. — 111. 135. 143. 267 f. 271—299. 300. 359. 367.

Joh. Jak. Breitinger, Crit. Abhandlung von der Natur, den Absichten und dem Gebrauche der Gleichnisse. Mit Beispielen aus den Schriften der berühmtesten alten und neuen Scribenten erläutert. Durch J. J. Bodmer besorget und zum Drucke befördert. Zürich 1740. — Crit. Dichtkunst, worinnen die poetische Malerei in Absicht auf die Erfindung im Grunde untersucht und mit Beispielen aus den Alten und Neueren erläutert wird. Zürich 1740. — 289—299. 317. 340. 365.

Sulzer, Allgemeine Theorie der schönen Künste. Leipzig 1771. — 203. 273. 300—308. 323. 359. 366. 388. 394.

Die Schweizer 267. 271—277. 299. 316. 375. 403.

2. Kapitel.

Fontanini, della eloquenza italiana. Roma 1706. *Cesena 1724.* — 310. 313.

Muratori, della perfetta poesia italiana spiegata e dimostrata con varie osservazioni. Modena 1706. — (Pritanio), riflessioni sopra il buon gusto nelle scienze e nell' arti. 1728. *Venezia 1744.* — della forza della fantasia umana. 4. Ausg. Venezia 1766. *Deutsch Leipzig 1785.* — 91 f. 310. 312. 313. 314—317. 321. 335.

Martello, della tragedia antica e moderna. Dialogo. Roma 1715. — 310. 322.

Gravina, della ragion poetica. Napoli 1716. — 71. 312. 313. 317—320. 322. 375.

Conti. *Opuscoli filologici. Venezia 1832.* — 311. 312. 313. 316. 320. 322.

Euler, tentamen novae theoriae musicae ex certissimis harmoniae principiis dilucide expositae. Petersburg 1739. — 329 f.

Rameau, observations sur notre instinct pour la musique, et sur son principe; où les moyens de reconnaître l'un par l'autre, conduisent à pouvoir se rendre raison avec certitude des différents effets de cet art. Paris 1754. — 324 f. 329. 332 f.

Arnaud, lettre sur la musique à m. l. c. de Caylus. Paris 1754. — 327.

Gresset, discours de l'harmonie. *Deutsch Berlin 1752.* — 328 f.

Grimaldi, lettera sopra la musica all' eccell. sig. Lomellini. Napoli 1766. — 334 f.

Bemetzrieder, leçons de clavecin et principes d'harmonie. Mit Vorwort von Diderot. Paris 1771. — 324. 328.

La Borde, essai sur la musique ancienne et moderne. Paris 1780. — 327.

3. Kapitel.

Thomasius. Ch. Th. eröffnet der studirenden Jugend zu Leipzig in einem discours, welcher Gestalt man denen Franzosen im gemeinen Leben und Wandel nachahmen solle? ein Collegium über Gratian. Leipzig 1687. *Kleine teutsche Schriften. 3. Ausg. Halle 1721.* — 310.

Wolff 246. 279—283. 337. 359. 360. 363—365.

Gottsched 77. 101. 273. 276 f. 361. 365. 375.

König, Untersuchung von dem guten Geschmack in der Dicht- und Redekunst. In Canitz' Gedichten. 1727. *Leipzig 1734.* — 376.

Arnold, Versuch einer nach demonstrativischer Lehrart entworfenen Anleitung zur Poesie der Deutschen. 2. Aufl. Königsberg 1741. — 348.

Baumgarten, meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus. Halle 1735. — Aesthetica. Frankfurt a. O. 1750. 1758. — 103. 206. 281. 334. 336—359. 361. 364. 368. 375. 376.

G. F. Meier, Theoretische Lehre von den Gemüthsbewegungen überhaupt. Halle 1744. *2. Aufl. 1759.* — Anfangsgründe aller schönen Künste und Wissenschaften. Halle 1748. — Betrachtungen über den ersten Grundsatz a. sch. K. u. W. Halle 1757. — Auszug aus den Anfangsgründen a. sch. K. u. W. Halle 1758. — 203. 281. 348. 351. 360. 361—367. 377 f. 383.

Mendelssohn, Ueber die Hauptgrundsätze der schönen Künste und Wissenschaften. 1761. *Philosophische Schriften. 2. Aufl. Berlin 1777.* — 368 f. 378.

4. Kapitel.

Ten Kate, discours préliminaire sur le beau idéal des peintres, sculpteurs et poètes à l'occasion du livre de Mr. Richardson. Amsterdam 1728. — 73. 113. 202. 371—373. 383.

Joh. Elias Schlegel, Von der Nachahmung. 1741. *Wk. hg. v. J. H. Schlegel. Kopenhagen u. Leipzig 1770.* — 375 f.

Mengs, Betrachtungen über die Schönheit und den guten Geschmack in der Malerei. Hrn. Joh. Winckelmann gewidmet. Herausg. v. J. C. Fuessli. Zürich 1762. *Wk. Halle 1786.* — 202. 360 f. 378—381.

Hagedorn, Betrachtungen über die Malerei. Leipzig 1762. — 73. 379. 381 f. 383. 409.

Winckelmann, *Wk. Stuttgart 1847.* — 73. 77 f. 216. 268. 319 f. 334. 373. 378. 379. 381. 382. 383—414.

Lessing 83. 111. 143. 194. 235. 253. 377. 384. 388.

Herder 194. 383. 388. 402.

Berichtigungen.

S. 172 Z. **11** v. o. lies Gattung statt Haltung.
S. 179 Z. **17** v. u. lies voreilig statt voreiligen.

